

حوليـــــات

آداب عين شمس

دورية علمية محكمة

المجلد ٣٥

يوليو - سبتمبر ٢٠٠٧

داخل العدد:

* بيان برسائل الماجستير والدكتوراه التى نوقشت بالكلية (أبريل - يونيو ٢٠٠٧)

الشعر الجاهلي بين الغنائية والموضوعية

(قراءة في جدلية الشعر والثقافة من خلال السبع المعلقات نموذجًا)

د. عبد الله بن أحمد الفَيْفى *

ملخص

يُجْمِع معظم الدارسين على وصف الشعر الجاهليّ- بخاصة، والشعر العربيّ القديم بعامة- بأنه شعر ذاتيّ غنائيّ. وهم إذ يقولون ذلك ينظرون إلى الموضوعيّة من خلال: الملحمة، والمسرحيّة، والقصة، التي لم تظهر في الشعر العربيّ نهائيا، أو لم تبرز فيه بروزها في الشعر اليونانيّ القديم.

وقد أجرت هذه الدراسة تحليلاً للمعلقات السبع، نموذجًا للشعر الجاهلي، فتوصلت إلى أن الاتجاه الموضوعي- إنْ أُخذ بتلك المفاهيم المتسامحة للموضوعيّة وفنونها- يفوق في الشعر الجاهليّ الاتجاه الغنائيّ الذاتيّ! ولكنّ فرْقًا جَلِيّ بين وجود آثار وملامح للاتجاهات الموضوعية، متناثرةً هنا وهناك، ووجود أجناسٍ أدبيّة موضوعية، كالقصة، والملحمة، والمسرحية، لها بناءاتها المستقلة وشروطها. ومن هناك فإن تلك الآثار- إذ تثبتُ ممازجة هذه الاتجاهات مواهب العرب ممازجتها مواهب **الإغريق**- لا تثبت، بحال، للعرب من الملاحم، أو القصص الشعريّ، مثل ما **لليونان**. ولتعليل هذا تتجه الدراسة في مناقشاتها إلى النظر جذريا في الجدليّة بين الشعْر العربي والثقافة العربية.

---

* كلية الآداب – جامعة الملك سعود – الرياض.

Pre- Islamic Poetry between Lyricism and objective Representation

Abstract

Most studies describe Pre-Islamic poetry, as well as the whole ancient Arabic poetry, as a subjective (lyric) poetry. Those studies usually look to Arabic poetry through the measures of Grecian epic poetry, drama, and narratives, that didn't exist in Arabic poetry or didn't perfectly exist.

To study this issue, this research analyzed the Pre-Islamic seven long poems, (Al- Muallagat Assaba), as a model of Pre-Islamic Poetry. The main results were that if we considered the inaccurate conceptions of the objective poetry, we could find that the objective trends were presented in the Pre-Islamic poetry more than the subjective trends. However, the difference between some objective aspects in some Pre-Islamic poems and the objective genres is so distinct. In other words, those objective aspects indicate that Arabic poet and Greek poet have the same nature of creative abilities, but they don't approve that Arabic poets have been created epic or narrative poetry. To clarify this fact, the study tried to discuss the dialectical relationships between Arabic poetry and Arabic culture.

تمهيد:

مصطلح (ثقافة) يشمل في الإطلاق كل الفعاليات الحضاريّة، من أدبيّة، وفنيّة، وفكريّة، واجتماعيّة؛ وهو ممّا يشكّل حياة الناس ويطبعها بطابعه الخاص. وقد كانت للشعر علاقته العميقة الخاصة بحياة العرب، حتى عُد ديوانهم؛ "لا تدعه العربُ حتى تدع الإبلُ الحَنين"[1]. ومن هنا فإن البحث حينما يتطرّق إلى "تأثير الثقافة العربيّة فى الشعر" ينبغي له ألا يَغفل عن تلك العلاقة الجدليّة العضوية بين الاثنين؛ بحيث لا يمكن الحديث عن أحدهما في معزل عن الآخر؛ فلا يمكن الحديث عن "تأثير الثقافة فى الشعر"، بدون الحديث عن "تأثير الشعر فى الثقافة"، بل ربما كان هذا الحديث الأخير أولى من الأول؛ بما أن الثقافة العربيّة في جوهرها وأساسها صنيعة الشعر، وإنْ كانت في تطوّرها تستحيل من كونها متأثرة إلى مؤثرة، في معادلة يصعب النظر في أحد عامليها بدون النظر- في الوقت نفسه- إلى العامل الآخر.

على أن هذا التناول سينصبّ- لضرورة بحثيّة- فى تأثير اتجاه الثقافة، في كليتها، على اتجاهات الشعر إبّان العصر الجاهلي، بين ذاتيّته وموضوعيّته. فلقد عُرف عن الشعر العربي القديم عمومًا، والجاهليّ أساسًا، اتصافه بأنه غنائيّ ذاتيّ، أو في أحسن الأحوال، تطغى الذاتيّة فيه على الموضوعيّة. ولذا سيجابه البحثُ السؤالَ التالي، القديمَ الجديدَ- بتفرّعاته المتناسلة، وإجاباته التقليديّة- لِمَ غابتْ في الشعر الجاهليّ فنون الشعر الموضوعيّة- كالملحمة، والشعر التمثيليّ، والقصصيّ، والتعليميّ- التي عُرفتْ في شعر أمم أخرى، كالإغريق والفرس؟ لِمَ سيطرت النزعةُ الذاتيّةُ على الشعر الجاهليّ، بلْهَ على الأدب العربيّ من بَعْد، وما دلالاتُ ذلك القِيميّة والثقافيّة؟ أذلك، فقط، بسبب التفاوت الحضاريّ، بين أمم ذات مدنيّةٍ وحضارةٍ وأخرى تغلب عليها ثقافة البادية؟ أم أن لذلك صلة بالعِرْق، وطبيعة الشخصية، والحياة الاجتماعية، وبالقِيَم الثقافيّة السائدة في ذلك كله؟ ثم إذا كانت قد وُجِدَتْ بعض مظاهر الشعر الموضوعيّ في الشعر الجاهليّ، فما دلالاتها الثقافيّة والقيميّة؟

تلك أسئلة هذا البحث الرئيسة، التي لم تَعُد تكمن أهمية الإجابة عنها في فهم طبيعة النزوع الأدبي فحسب، ولكن أيضا في مراجعة الطبيعة المائزة للشخصيّة الثقافيّة العربيّة. ومن ثم فإن هذه المحاولة تهدف فيما تهدف إليه، إلى الإسهام في تحليل البنية التكوينيّة للإنسان العربي ومجتمعه، منذ جذور الماضي إلى تشكّلات الحاضر.

ولمّا كان الشعر الجاهلي هو معدن الشعر العربي ومخاض تقاليده الفنية والموضوعية، فإن نتائج بحث فيه يمكن أن تسقط على حركة الشعر من بعده، التي

ظلت رهينة نموذجه الفنيّ وقِيَمه العُليا عبر العصور. وقد اصطفى الباحث من الشعر الجاهلي لمعاينة هذه القضيّة- بدراسةٍ تطبيقيّة- أرقى نماذجه، السبع المعلّقات، منها الخمس المتّفق غالبًا من قِبَل الرواة على نموذجيّتها وتقدمها على سائر الشعر الجاهلي، وهي معلقات **امرئ القيس** (ت. 542)، و**طرَفة بن العبد** (ت. 562)، و**عمرو بن كلثوم** (ت. 582)، و**زهير بن أبي سُلْمَى** (ت. 609)، و**لبيد بن ربيعة** (ت. 661)، إضافة إلى معلقتي **النابغة الذبياني** (ت. 604)، و**الأعشى** (ت. 629). قال **المفضّل بن عبدالله**، كما يشير تلميذه **أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب القرشي**، (المتوفى أوائل القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي) في كتابه "جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام"[2]:

> "هؤلاء [امرؤ القيس، وزهير، والنابغة، والأعشى[3]، ولبيد، وابن كلثوم، وطرفة] أصحاب السبع الطّوال، التي تسميها العرب السّموط. فمن زعم أن في السبع لغيرهم فقد أبطل، وخالف ما اجتمع عليه أهل العلم والمعرفة. ولقد أدركتُ أكثر أهل العلم ليس بينهم فيهم خلاف. وإن بعدهنّ لسبعًا، ما هنّ بدونهنّ، ولو كنتُ ملحقا بهنّ سبعًا لألحقتهنّ. ولقد تلا أصحابُهنّ أصحابَ الأول، فما قصّروا، وهنّ المجمهرات...".

على حين كان **حمّاد الراوية** (ت. 155هـ/ 772م) يستبدل **بالنابغة والأعشى**: **عنترة** (ت. 600)، و**الحارث بن حلّزة** (ت. 572)، ويضيف **التبريزي** (ت. 502 هـ/ 1109م) **عَبيد بن الأبرص** (ت. 554).

ولمّا كانت المعلقات هي مادة البحث التطبيقيّة- إذ كانت في فرضية الباحث تمثّل معيارًا للشعر القديم، ومن هناك تُعدّ الأثر الأول والرئيس عن الشخصية الثقافية العربيّة، والمؤثرة في تلك الشخصية في آن- فإنه لا بدّ من وقفة مفصّلة حول مكانة تلك القصائد وأهميتها، لبيان ما استحقّتْ على أساسه الموضع الذي وُضعت فيه لمعاينة الجدلية بين شعر العرب وثقافتهم.

فلِمَ كان اصطفاء "المعلّقات" السبع تحديدًا؟

أوليست هي المطوّلات التي روى **ابن عبد ربّه**[4] (ت. 328هـ/ 940م) فيها:

> أن الشعر كان "**ديوان العرب خاصة، والمنظومَ من كلامها، والمقيدَ لأيّامها، والشاهد على أحكامها. حتى لقد بلغ من كَلَف العرب به، وتفضيلها له، أن عَمَدَتْ إلى سبع قصائد، تخيّرتها من الشعر القديم، فكتبتْها بماء الذهب في**

القباطي المُدرجة، وعلّقتها بين أستار الكعبة. فمنه يقال: مُذهبة امرئ القيس، ومُذهبة زهير. والمُذهبات سبع، وقد يقال: "المُعلقات". قال بعض المُحدثين يصف قصيدةً له ويشبّهها ببعض هذه القصائد التي ذكرت:

بَرْزَةٌ تُذكر في الحُسـ ـن من الشعْر المعلق."

وهذا شاهدٌ على نموذجيتها البالغة حدّ التقديس لدى العرب. على حين جاء **النحّاس**[5] (ت. 338هـ/ 950م)، وبعد أن شرح المعلقات السبع- حسب تصنيف **حمادٍ** لشعرائها- ليقول:

"هذه آخر السبع المشهورات، على ما رأيت أهل اللغة، يذهب إليه منهم أبو الحسن ابن كيسان. وليس لنا أن نعترض في هذا، فنقول: في الشعر ما هو أجود من هذه، كما أنه ليس لنا أن نعترض في الألقاب وإنما نؤديها على ما نُقلتْ إلينا نحو: المصدر والحال والتبيين. وقد رأيتُ من يذهبُ إلى أن قصيدة الأعشى [...] وقصيدة النابغة [...] من هذه القصائد، وقد بيّنا أن هذا لا يؤخذ بقياس، غير أنّا قد رأينا أكثر أهل اللغة يذهب إلى أن أشعر أهل الجاهلية: امرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والنابغة، والأعشى، إلا أبا عبيدة، فإنه قال: أشعر الجاهلية ثلاثة: امرؤ القيس، وزهير، والنابغة؛ فحدانا قول أكثر أهل اللغة على إملاء قصيدة الأعشى وقصيدة النابغة؛ لتقديمهم إياهما، وإن كانتا ليستا من القصائد السبع عند أكثرهم. واختلفوا في جمع هذه القصائد السبع، فقيل: إن العرب كان أكثرها يجتمع بعكاظ ويتناشدون، فإذا استحسن الملكُ قصيدةً، قال: علقوها وأثبتوها في خزانتي. وأمّا قولُ من قال: إنها عُلقتْ في الكعبةِ، فلا يعرفه أحد من الرواة، وأصحّ ما قيل في هذا: أن حماداً الراوية لمّا رأى زُهْدَ الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم: "هذه المشهورات"؛ فسميتْ القصائد المشهورة لهذا."

كما نقل **ابن رشيق** (ت. 456هـ/ 1064م)[6] عن **القرشي** كلامه السابق عن **المفضّل**، قائلا: "فأسقطا [**أبو عبيدة**[7] **والمفضّل**] من أصحاب المعلقات: **عنترة**، و**الحارث بن حلّزة**، وأثبتا: **الأعشى والنابغة**." ثم أضاف:

"وكانت المعلقات تسمى "المُذَهَّبات": وذلك أنها اختيرتْ من سائر الشعر، فكتبت في القباطي بماء الذهب، وعُلِّقتْ على الكعبة، فلذلك يقال: "مُذَهَّبَة فُلان"، إذا كانت أجود شعره، وذكر ذلك غير واحد من العلماء. وقيل: بل كان الملك، إذا استُجيدتْ قصيدةٌ، يقول: علّقوا لنا هذه؛ لتكون في خزانته."

أمّا ابن خلدون(8) (ت. 808هـ/ 1406م) فيقول:

"اعلم أن الشعر كان ديوانًا للعرب، فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم. وكان رؤساء العرب متنافسين فيه، وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده وعرض كل واحدٍ منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر؛ لتمييز حَوْكِه. حتى انتهوا إلى المناغاة(9) في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام، موضع حجّهم، وبيت أبيهم إبراهيم، كما فعل امرؤ القيس بن حُجْر، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سُلمَى، وعنترة بن شداد، وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، والأعشى، وغيرهم من أصحاب المعلّقات السبع. فإنه إنما كان يَتَوَصل إلى تعليق الشعر بها من كان له قدرةٌ على ذلك بقومه وعصبيتِهِ ومكانه في مُضَر، على ما قيل في سبب تسميتها بالمعلقات."

وقال البغدادي (ت. 1093هـ/ 1682م)(10):

"معنى المعلّقة: أن العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يُعبأ به ولا يُنشده أحدٌ، حتى يأتيَ مكة في موسم الحجّ، فيعرضه على أنديـة قريش، فإن استحسنوه رُوِيَ، وكان فخرًا لقائله، وعُلِّقَ على رُكنٍ من أركان الكعبة، حتى يُنظرَ فيه، وإن لم يستحسنوه طُرح ولم يُعْبأ به. وأوّل من علّق شِعْرَه في الكعبة امرؤ القيس، وبعده علّقت الشعراء. وعددُ من علّق شعره سبعة، ثانيهم طرفة بن العبد، ثالثهم زُهير بن أبي سُلمى، رابعهم لبيد بن ربيعة، خامسهم عنترة، سادسهم الحارث بن حلزة، سابعهم عمرو بن كلثوم التغلبي، هذا هو المشهور."

ناقلا كلام ابن رشيق السابق، عن القرشي.

فمن أين لهؤلاء هذه الأخبار والمعلومات؟

أويحقّ لمتأخرٍ عنهم، أو محدَث، أن يذهب إلى نفي ما أخبر به هؤلاء، وإدخاله في "باب الأساطير"[11]؛ لمجرّد أن **حمادًا الراوية** هو الذي جمع السبع الطوال؟ في تغافلٍ عمّا كان بين **البصرة والكوفة** من تنافسٍ، كان يدفع البصريين أحيانًا إلى تكذيب ما يُدلي به الكوفيون، أو تضعيفه، أو التشكيك فيه، متخذين ممّا اتهم به **حمّاد** في أخلاقه وبعض مرويّاته ذريعة إلى ذلك. مع أن البصريين، وعلى رأسهم **الأصمعي، لم** يسلموا من التكذيب، في صراع الرواية التي كانت قد أضحت في **بعض أوجهها** منافسة تجارية[12]. ومن ذلك إنكارهم أن أهل **الكوفة** عثروا على **وثائق** مكتوبة تحت قصر **النعمان** الأبيض، جعلتهم أغنى بمعرفة الشعر من رواة **البصرة،** المعتمدين على الرواية الشفهية وَحْدها؛ إذ ينقل **ابن جني**[13]، رواية عن **حماد،** أنه قال: "أمَرَ **النعمانُ فنُسِخت** له أشعارُ العرب في الطنُوج– قال: وهي الكراريس–، ثم دفنها في قصره الأبيض. فلمّا كان **المختار بن أبي عُبَيد** قيل له: إنّ تحت القصر كنزا، فاحتفره، فأخرج تلك الأشعار. فمِن ثم أهلُ **الكوفة** أعلم بالشعر من أهل **البصرة**."

أم يحقّ نفي تلك الإشارات إلى "المعلقات" استنادًا إلى كلام **النحاس** السابق؟ مع أن النحاس– إذا أخذ بمعيار الزمن– يُعدّ متأخرا عن **ابن عبد ربّه،** الذي نقل خبر تعليق السبع على **الكعبة**. وقد استخدم **النحاس** نفسُه مصطلح "معلقات في كتابه، فجاء على غلاف مخطوطة كتابه: "شرح القصايد التسع المشهورات، الموسومة بالمعلقات"، وتكررت كلمة "معلقات" على الغلاف في مواضع مختلفة[14]. وهذا عين ما نقله **ابن خير الإشبيلي**[15] (ت. 575هـ/ 1179م)، في "فهرست ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلم وأنواع المعارف"؛ إذ ذكر كتابه بعنوان: "كتاب المعلقات التسع" تارة، وأخرى بعنوان: "القصائد والمعلقات التسع". كما أن **النحاس**[16] قد استخدم مصطلح "معلقات" في ثنايا كتابه، فقال مثلا: "وقد ذكرنا شرح هذا في معلقة امرئ القيس"؛ ذلك لأنه لم ينفِ مصطلح "معلقات"، وإنما شكّك في معناه، وما قيل من أنها قصائد "عُلّقت في الكعبة"، مرجّحًا أنها كانت تُعلّق في خزائن الملوك. على أنه– مع غمزه **حمّادًا**، وإنْ من طرف خفيّ– قد ارتضى روايته وترتيبه الشعراء، كما مرّ من كلامه، وقدّمها على رأي **أبي عبيدة** وغيره من "أكثر أهل اللغة".

ولمعاصر **النحّاس: أبي علي القالي** (ت. 356هـ/ 967م) كتاب بعنوان: "كتاب تفسير القصائد والمعلقات، وتفسير إعرابها ومعانيها"[17]. وقد كان **ابن السكّيت** (244هـ/ 858م) من أقدم من استخدموا مصطلح "معلقات"، كما في كتابه الموسوم بـــ: "شرح المعلقات"[18].

أم يحقّ نفي تلك الإشارات إلى "المعلقات"، لمجرّد التشكك في معرفة العرب

بالكتابة؟ مع ما يرد في كُتُب التراث حول "كُتُبٍ" كانت للعرب، فيها أشعارهم، كـــ"كتاب **قريش**"، و"كتاب **محارب**"، و"كتاب **خزاعة**"، وكثير غيرها[19].

أم تُراه يحقّ نفي مصطلح "المعلّقات"، والأخبار حولها، أو تأوّل المصطلح والأخبار معًا، تحرّجًا دينيا إسلاميا من تعارض تعليق الشعر مع قداسة **الكعبة**، في تجاهلٍ عن أن الموضوع كان في "الجاهلية" لا في "الإسلام"، وأن معايير القداسة في معظمها هي بين العصرين منقلبة، رأسًا على عقب. هذا مع تغافلٍ عمّا كانت للشعر نفسه من قداسة لدى العرب، وأن **الكعبة** ومحيطها لم تكن معبدًا وقِبْلة دينيّة فحسب، بل كانت أيضًا مكانًا مليئًا بمقدسات العرب المختلفة، من صورهم، وأصنامهم، ووثائقهم، ومعاهداتهم، ومآثرهم؟!

ثم أين يذهب هؤلاء من إجلال الرعيل الأول بعد الإسلام لتلك المعلّقات، الدالّ على تقليدٍ ورثوه عن أسلافهم؟ أين يذهبون من أن **عبد الملك بن مروان** وغيره من أمراء **بني أمية** قد استخدموا تسمية "المعلّقات" لتلك القصائد، وعُنوا بجمْعها وتدوينها[20] ؟! وهو ما يدلّ على تقديمها عند العرب على سائر الشعر. أو أن **معاوية بن أبي سفيان** كان يقول: "قصيدةُ **عمرو بن كلثوم**، وقصيدةُ **الحارث بن حِلِزة**، من مفاخر العرب، كانتا (معلقتين **بالكعبة**) دهرًا"[21]؟!

ومن خلال هذا العرض، لعله قد تبيّن مسوّغ هذه الدراسة إلى اختيار المعلّقات دون غيرها لمعالجة مسائل هذه الأطروحة. فمهما يكن الشأن في أمر مصطلح "المعلّقات" ومعناه، فلا مراء في أنه يشير إلى المكانة الفنية لتلك المطوّلات السبع لدى العرب، وعلوقها بالنفوس والأذهان، وأنها كانت المقدّمة على الشعر الجاهليّ، ممثّلة لدى القوم ذروة سنامه الإبداعيّ. ومن هنا، فإن اتخاذها نموذجًا معياريا في هذه الدراسة- سواء أطلقتَ عليها "المعلّقات"، أم "الطوال"، أم "المذهبات"، أم "السموط"- لا يعدو ما قرّره العربُ، ونقله رُواتُهم، وأقرّه نقادُهم، ودَرَجَتْ عليه مدارس الشعر العربيّ عبر العصور.

* * *

هذا، وليس بُد من أن تبدأ الدراسة بتعريف مفهومي الغنائيّة (الذاتيّة) والموضوعية، انطلاقًا من ذلك الإطار النظريّ التاريخيّ، المقترن عادة بالمقايسة إلى التجربة الشعريّة اليونانيّة. ومن ثمّ ستتتبّع الدراسة المقولات حول ذاتيّة الشعر الجاهلي وموضوعيّته، في آثار الدارسين، من مستشرقين وعرب؛ لاستخلاص الإجابات التقليديّة حول أسئلة هذا البحث، في مسعى إلى مناقشتها وإعادة النظر فيما يستأهل إعادة النظر فيه منها. وصولاً إلى قراءة نقديّة في المعلّقات السبع؛ لتقصّي ما يمكن أن تحمله من مظاهر موضوعيّة، واقتراح إجابات علميّة عن إشكالية البحث الأساس.

الذاتيّة والموضوعيّة:

الاتجاه الذاتيّ (Subjective): "هو كلّ ميلٍ إلى عد أحكام الإنسان مبنيّة على مُيُوله الفرديّة وذوقه الخاص"[22]. وهو استبطان "لا يدرك إلا ما يبدو للشعور في لحظة ما"[23]. فهو في مجال الشعر إذن ما يمثّل ذات الإنسان الفرديّة، ويصوّر عواطفها وأهواءها. ويطلق على الشعر الذاتيّ أحيانا: الشعر الغنائيّ، (Lyric)؛ لأن الشاعر يتغنّى فيه بعواطفه الجيّاشة أو حماسيّاته، حدّ الإفراط[24].

يقابله الاتجاه الموضوعيّ (Objective)، وهو: تصوير الأشياء كما هي، من غير أن تُشَوه بتأويلٍ فرديّ، أو بنظرةٍ ضيّقة، أو تحيّز خاص[25]. فالشعر الموضوعيّ هو ذلك الذي يبدو فيه الشاعرُ كأنه يتحدّث عن أشياء خارجة عنه، قصصا، أو تعليمًا، أو تمثيلا، بحيث يُغفل نفسه فلا يقف عند ما يتّصل بذاته وأهوائه وعواطفه، بل يقدّم شخصيات سرده أو مواقفها بطريقة لا تعتريها مؤثرات شخصيّة ولا تحيّز ذاتيّ[26]. وفي هذا الاتجاه الموضوعيّ يستعمل المبدع- كما يشير (إي إس دالاس E. S. Dallas) ضمير المخاطب الحاضر، والزمن المضارع، كما في المسرحيّة، أو ضمير الغائب والزمن الماضي، كما في الملحمة. على حين يستعمل في الاتجاه الذاتيّ الغنائيّ ضمير المتكلّم المفرد- وقد يتضخّم، كما في الشعر العربي، إلى ضمير المتكلمين- ويتطلّع إلى الزمن المستقبل[27].

حري بالاستدراك هنا أن فكرة "الموضوعيّة" في الأدب عمومًا نسبية؛ إذ إن تداخل الذاتيّ بالموضوعيّ ملازم لمختلف اتجاهات الأدب، وذلك من أسباب الصعوبة في تحديد الأنواع المنتمية إلى الاتجاهين (الذاتيّ والموضوعيّ)، والفصل بينهما على نحو دقيق وقطعيّ[28]. ولذا، ونأيًا عن مضلّة هذه النسبية التي يصعب فيها فصل الذاتيّ عن الموضوعيّ، سيتحدّد مفهوم الاتجاه الموضوعيّ في إطار فنونه المعروفة، من ملحمة، وقصة، ومسرحية، وتعليم، ووصف؛ فالشعر الموضوعيّ هو ما بناه الشاعر في شكلٍ من تلك الأشكال التي اصطلح على وصفها بالموضوعيّة، بغضّ النظر عمّا تمازجه- بالضرورة- من عواطف الشاعر الذاتيّة وأهوائه الشخصيّة.

ذاتيّة الشعر الجاهليّ وموضوعيّته في آثار الدارسين:

- 1 -

يُجمــع الدارسون على وصف الشعر الجاهليّ- بخاصة، والشعر العربيّ القديم بعامـــة- بأنـــه شعر ذاتيّ غنائيّ. وهم إذ يقولون ذلك ينظرون إلى الموضوعيّة-

على كل حال- من خلال: الملحمة، والمسرحيّة، والقصة، التي لم تظهر في الشعر العربيّ نهائيا، أو لم تبرز فيه بروزها في الشعر اليونانيّ القديم. على أن **(بروكلمان)**[29] كان يتحرّى الدقة في إلماحه إلى طبيعة الشخصيّة العربيّة والثقافة القَبَليّة، حينما قال: إن "العربيّ- من حيث هو شاعر- ليس موضوعيا تمامًا ليجدَ كفايته في فنّ كلاميّ واقعيّ محض؛ وإنما يضع فنّه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه، واعتزازه بمجد قبيلته." فهو لا يزعم خلوّ القصيدة الجاهليّة من الموضوعيّة، ولكنه يعزو ما يراه فيها من غلبة الذاتيّة على الموضوعيّة إلى عوامل نفسيّة واجتماعيّة. فقد أشار **(بروكلمان)**[30] مثلاً إلى ما بعثته القصّة الأسطوريّة لوفاء **السموأل** مع **امرئ القيس**، في حفظ دروعه، والتضحية في سبيل ذلك بابنه، من محاولة لاحقة لدى **الأعشى** لإنشاء "شعر القصة La ballade"، الذي راود فيه أسلوب الملحمة، مشيدًا بوفاء **السموأل**، وذلك في قصيدة من واحد وعشرين بيتًا، مطلعها:

شُرَيْحُ لا تَتْرُكَنِّي بعدَ ما عَلِقَتْ ... حبالَكَ اليومَ بعدَ القِدِ أظفاريْ

يذكر فيها ما جاء في القصة المعروفة من أن **امرأ القيس** أودع **السموأل** مئة درع، فأتاه **الحارث بن ظالم**، أو **ابن أبي شمر الغسّاني**، ليأخذها، لكن **السموأل** تحصّن وامتنع، فأخذ **الحارثُ** ابنًا **للسموأل**، يساوم به أباه، فأبى **السموأل** تسليمه الدروع، فذبح **الحارثُ** ابنه[31]. إلا أن تلك المحاولة، ذات النفس الملحمي، لدى الأعشى بقيتْ- **كما** عبّر **(بروكلمان)**- "عملا فذا لم ينسج أحدٌ على منواله." ومعلوم أن **الأعشى** كان يجوب مجالس الأنس والغناء، داخل الجزيرة وخارجها، حتى قيل إنه لقّب بـ"اسْرُودْ كُويذ تازي"؛ أي: "مغنّي العرب"، أو "صنّاجة العرب"، في بلاط **كسرى**، وقد سمعه يومًا يُنشد شعره[32]؛ فقد كان بُوْقَ ملوك، كما وُصِف، ومن أوائل المتكسّبين بإنشاد الشعر في بلاطات الملوك، وذلك ما أتاح له أن يحتكّ بالمناخات الحضاريّة وأجواء المدنيّة السائدة في عصره، وما أكسبه لغة شعريّة تظهر آثار الحضارة على مختلف مستوياتها الفنيّة، من معجم لغويّ، وتركيب أسلوبيّ، وبناء تصويريّ، وموسيقى داخليّة. ومن ثم، فلا غرابة أن يظهر لديه هذا النزوع القصصيّ في شعره، كما لا يبعد أن يكون تعرّضه لتيارات الثقافة الفارسيّة، بشعرها الموضوعيّ، هو الكامن وراء تلك الحساسيّة الملحميّة العابرة التي لفتتْ إليها **(بروكلمان)**. ولئن زعم بعضٌ[33] أن أكثر قصيدة **الأعشى** من تزيّد الرواة، فإن ذلك- على التسليم بصحته- لا يقلل من أهمية التجربة بل يزيد منها؛ من حيث إن أشهر الملاحم أصلا كانت نتاجًا جماعيا أكثر منها نتاجًا فرديا، وبذلك تنقل وعيًا جمعيا، لا مجرد وعي فردي لشاعر.

ولقد لفت اختلاف الشعر العربيّ عن غيره في مسألة الذاتيّة والموضوعيّة

بعض النقاد العرب القدامى قبل المحدثين. فها هو ذا **ضياء الدين ابن الأثير**(34)، على سبيل المثال، يقول:

> **"إني وجدتُ العجم يفضّلون العربَ في هذه النكتة المشار إليها؛ إن شاعرهم يَذْكُرُ كتابًا مصنّفًا من أوّله إلى آخره شعرًا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل (الفردوسي) في نظم الكتاب المعروف بـ"شاه نامه"، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفُرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم، وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه. وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعّب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر."**

– 2 –

أمّا المحدثون من العرب فيكاد الإجماع على (أن الشعر العربي القديم غنائيّ) يستقطب آراءهم. **فجُرجي زيدان**(35) (ت. 1914)، يذهب إلى أن أكثره من الغنائيّ، وأن العرب– مثل سائر **الساميّين**– أكثر ميلاً إلى "الخيال والتصوّر"، وإن كان لا يستبعد معرفة العرب ببعض الشعر الدينيّ الذي مُحِيَ لعدم تدوينه، ولاشتغالهم عنه بالحماسة بسبب الحروب، ثم لمخالفته للإسلام بعد ذلك. و"الخيال والتصوّر" ليسا العائق وراء ظهور شعر موضوعيّ لدى العرب، بل هما فلك الفنون جميعًا، ولعلّ زيدان إنما كان يومئ إلى العاطفيّة الذاتيّة في الأدب. أمّا تعميمه الظاهرة على **الساميّين**، فقد كذّبته الكشوف الحديثة، التي ربما لم يدركها **زيدان**، عن التراث **الأكدي**، **والسومري**، **والكنعاني**، وغيرها من آثار الشعوب الساميّة التي عرفتْ الملاحم والشعر القصصي.

– 3 –

وجاء **أحمد حسن الزيّات**(36) (ت. 1968)، ليقول: "إن الشعر العربيّ غنائيّ محض... ومن ثمّ نشأ فيه التكرار، وسرد الخواطر، والسرقة، ووحدة الأسلوب، وتشابه الأثر."

ولا يستطيع القارئ فهم اجتماع هذه الخصائص لدى **الزيّات** في منطق واحد، وبضرورةِ "الغنائيّة المحضة" في الشعر العربي؟! ثم ما علاقة الغنائيّة بالسرقة، مثلاً؟! وإنْ كان من حق **الزيّات** أن يُقرأ وفق سياقه النقديّ، كما هي الحال مع **زيدان**؛ إذ لعلّه في قوله كان ينظر إلى الثقافة الشفاهيّة التي أنتجت الشعر الجاهليّ، وكانت وراء تلك المثالب التي أثبتها **الزيّات**.

إلا أنه، وهو يعلل ما سبق، سيخلط الحقائق بالأوهام، والسبب المعقول بالسبب المـنقول علـى عواهـنه، حينما يذهب إلى أن العرب كانوا أهل بديهة وارتجال، والفنون الموضوعيّة تقتضي الرويّة والفِكْر، "وهم أشدّ الناس اختصارًا للقول وأقلّهم تعمقًا في البحث، وقد قلّ تعرّضهم للأسفار البعيدة والأخطار الشديدة [!]، وحَرَمَتْهم طبـيعةُ أرضـهم، وبساطةُ دينهم، وضيقُ خيالهم، واعتقادُهم بوحدانيّة إلههم، كثرةَ الأسـاطير[!]، وهـي مـن أغزر ينابيع الشعر القصصي." وليس **للزيّات** من هذا الكـلام إلا النقل، نقلٌ عن **الجاحظ**[37] في مقولته المشهورة: "كلّ شيءٍ للعرب إنما هـو بديهـة وارتجال"، ونقلٌ عن المستشرقين، بمقولاتهم التي جاءت أحيانًا متلبّسة بـروح عنصريّة في مفاضلتها بين الجنس الآري والجنس السامي، كما تبدّى ذلك لدى رنان Renan[38]، على سبيل المثال.

وهـذه الظاهرة من التناقل، وترديد الكلمات نفسها تقريبًا، كانت قد راجت منذ مطالـع القـرن العشرين، فهذا أحمد ضيف[39] (ت. 1945)، يقول ما قاله **زيدان والزيّات** حين يذكر أن العرب– حسب قول المستشرقين–: "كجميع الأمم الساميّة لا يعـرفون الـشعر القصـصي الطويل؛ وإنه من طبيعة الساميّ (أن يختصر القول اختصارا)، ويقصد إلى الحكمة فيضعها في كلمة أو كلمتين، ويعمد إلى الفكر الكبير فيـسطره في بيت أو بيتين"، كما يقول: "الحقّ أن طبيعة الساميّ غير طبيعة الأمم الأخـرى من حيث (الخيال والتصوّر)." و"أن العرب ككل الأمم الساميّة (ليس لها أسـاطير في شعرها، ولا في عقائدها، وأن هذا يدلّ على ضيق الخيال لديهم؛ لأن الأسـاطير والخـرافات إنمـا هي نتيجة سعة الخيال) ونتيجة الحيرة وحبّ البحث والاطّـلاع... قالـوا كل ذلك يظهر أثره في بلاغات الأمم من نظم ونثر، كما هي الحال عند الأمم (الآرية) **كاليونان** وغيرهم من الأمم **الأوربية**."

وتلـك عُقدة ظاهرة سيطرت على النتاج العربي الحديث، أدبًا ونقدًا، في القرن الماضـي[40]. ولـو أن الدارسين تخلّصوا من ترديد هذه النقول وتوارثها، لربما قُـيّض لهـم التماس أسباب أخرى، لا علاقة لها بالبديهة والارتجال، ولا بقصور الخـيال السامي عن الخيال الآريّ– ممّا بات اليوم من ترّهات الماضي– ولا يعْوَز فـي الخـرافات والأسـاطير، وقد كشفتْ الأيامُ أنه كان لدى العرب– علاوةً على الـساميين– مـا للأمم الأخرى منها وزيادة. لو تخلّص أولئك الدارسون من الأخذ بـالآراء الجاهزة، لربما قُيّض لهم أن يلتمسوا الأسباب في بنية الثقافة العربيّة، من حـيث علاقتها بالذات والآخر. ولكن لهذه النقطة عودة بعد استكمال هذا الاستقراء لإجابـات الدراسـات الـسابقة عن قضية الغنائيّة والموضوعيّة بين الشعر العربي وشعر الأعاجم.

- 4 -

ثم يأتي جيلٌ لاحق من الدارسين لا يكاد يغادر آراء سابقيه إلا بتغيير الكلمات. مــن أعلامــه مــثلاً: **عمر فروخ**[41]، الذي يذكر أن الشعر العربي شعرٌ وجدانيّ بالدرجة الأولى، حتى إن الأغراض الموضوعيّة الواقعيّة تنقلب فيه إلى وجدانيّة.

ويؤكد **حنّا الفاخوري**[42] أن الفن الغنائيّ كان ميدان العرب الفسيح. معللاً ذلك بــأن الشعر أصله غناء، سيما الشعر العربيّ. يذهب إلى هذا مع أنه قد ذهب من قــبْل إلــى أن الشعر القصصيّ لا يظهر عادة إلاّ في طفولة الشعوب، ويدلّ على تــيقّظها وتنبّهها للحياة، أمّا الغنائيّ فيدلّ على تطوّر الحضارة. وهذا الرأي الأخير يناقض نظرية **أرسطو**[43] في تطوّر الشعر من الغنائيّة إلى الموضوعيّة، حيث يرى أن طــور الغنائــيّة هــو تمهيدٌ لطور الموضوعيّة. فكيف تتفق آراء **الفاخوري**، الظاهر عليها التناقض في الأقدمية بين الشعر الغنائي والموضوعي، أي بين القول: بــأن "الشعر أصله غناء" والقول: بأن "الشعر الغنائيّ يدلّ على تطوّر الحضارة "؟ يــبدو أن **الفاخوري** وغيره، حين ذهبوا إلى أن الشعر الغنائيّ أقدم في الوجود عند مخــتلف الأمــم من الشعر القصصي[44]، كانوا يدينون بقولهم إلى أمرين: أولهما، رؤيــتهم إلى ما فصّله **زيدان**[45] حول تدرّج الشعر اليونانيّ من القصصيّة القديمة إلى الغنائيّة في مرحلة تالية، وذلك في القرن السابع قبل الميلاد، على إثر الحوادث الــسياسيّة، وبعد أن أصبح **اليونان** أهل دولةٍ وتمدّن ورخاء. ثمّ إنهم مثّلوا شعرهم الغنائــيّ هــذا- الــذي كــان، وإن اتّصف بالغنائية، لا يزال بعضه يحمل طابعًا قصــصيا- فــيما سمّوه بــ(الشعر التمثيليّ Drama). وثانيهما، ما لحَظه هؤلاء الدارسون من انتهاء تطوّر الشعر في العالم إلى أن يصبح غنائيا صرفا، مخليا بين الأجــناس الموضوعية- من قصة ومسرحية ورواية- والنثر. وكأن اتجاه الشعر الجاهليّ إلى الغنائيّة، إذن، إنما جاء تطوّرًا عن مرحلةٍ كان الشعر فيها لدى العرب يخــوض فــي الأشــكال القصــصيّة. وهــو احتمال قد تدعمه التراثات الساميّة، والجاهلــيّات الأولى ذات الصلة الأقرب بالعرب، كالأكدية، بيد أن هذا الاحتمال لا سند له من الشعر العربي نفسه.

علــى أن **الفاخــوري** يرى أن سبب خلوّ الأدب العربي من الاتجاه إلى الشعر القصــصيّ والملاحــم بُعْدُهم عن العواطف الوطنيّة الوحدويّة، ونزعتهم الواقعيّة، وضَــعف عقــيدتهم، وعــدم التنظيمات الحربيّة الكبرى؛ فــ"الشاعر البدويّ حُر، مــتقلب، قصير مَدَى الخيال والتخيّل، يكاد لا يقوى على نظم قصيدة في موضوع واحد، فكيف يقوى على نظم ملحمةٍ طويلة واسعة الأصول والفروع؟" هذا إضافة إلــى عاطفــيّة العربيّ، وتأثّريّته، ورغبته عن القصص والأخبار، وفطرته وطبْعه البعــيدين عن النظرة الشموليّة. مع أن المؤلف لا ينكر أن الشعر العربيّ "لا يخلو

مـــن قـــصائد فـــيها مـــن النفس الملحميّ الشيء الكثير"، وأنهم "لم يجهلوا الشعر التعليمـــيّ." وأمّـــا خلوّ شعرهم التامّ من (الشعر التمثيليّ)، فيعزوه إلى أن الفطرة العـــربيّة لـــم تكن ميّالة "إلى الدروس الأخلاقيّة، والتحليلات النفسيّة الدقيقة"، وكان العربـــيّ بعيدًا عن الفكر الشامل، والروح الاجتماعيّة، "وكان مجتمعه قليل الرقيّ." ثـــم بعد الإسلام سيطر على الشعْر التكسّبُ والتقليد. وهذه تعليلاتٌ تولّي وجهها– كما هو ظاهر– شطر المقارنة بالأدب اليوناني. فالعرب لم تكن لهم حربٌ كحرب **طـــروادة**، ولا نظرات شموليّة في الحياة، ولا فلسفات أخلاقيّة، ولا تحليلات تأمّليّة راقية، كما كان **لليونان**، ومن ثمّ غابت الأشكال الشعريّة الموضوعيّة.

لكـــن هـــذه التعلـــيلات تُغفـــل معـــرفة شـــعوبٍ أُخَر، غير **اليونان**، بالأدب الموضـــوعيّ، شـــعرًا وغير شعر– مع أنها لم تكن بتلك الوضعيّة الإغريقية، التي تُـــتخذ عـــادةً للتعلـــيل، مقارنة بأحوال العرب في الجاهليّة– **كالأكديين**، وملحمتهم المكتـــشفة حديثا: "**جَلجَامش**"، وهي الأقدم في الملاحم الشعريّة المعروفة إلى اليوم، أو ملاحـــم أخرى، شرقا وغربًا، كملاحم الملك **نقماد** في **رأس الشمرة**، في خلال الألف الثاني قبل الميلاد، أو حتى ملحمتي "**الرامايانا**" و"**المهابْهاراتا**" في الهند، أو ملحمـــة "**الملـــك قـــصار**" لـــدى **التبت**. فما الذي حال دون أن تكون للعرب كتلك الأعمـــال؟ وهل تلك التعليلات الدارجة لا تزال مقنعة؟ أم هل الجزيرة العربية لا تزال حُبلى بإجاباتها المستقبليّة؟

أســئلة تظـــل معلقة إلى الآن، غير أنها لا تعفي باحثا من محاولة تعليلٍ– ولو مؤقـــتة– أقـــرب إلى طبيعة الثقافة العربيّة، وبعيدًا عن التخبّط في التماس تعليلات يظهَر للقارئ عدم خلوها من تناقض.

– 5 –

ويـــنقل **محمد حسن درويش**[46] عن الزيّات آراءه في هذا الشأن، ذاهبًا إلى أن من أظهر الأسباب التي باعدت بين العرب والشعر القصصيّ والتمثيليّ جريانه في حـــدود الوزن والتقفية. موردًا نماذج قصيرة لبعض مظاهر الاتجاه القصصيّ لدى الجاهليّـــين. مع أن ما رأى **درويش** أنه "أظهرُ الأسباب" لا يعدو مظهرًا شكليا، لم يكن ليحول بالجملة دون ظهور الأشكال الموضوعيّة في الشعر الجاهلي. وتصوّرٌ كهـــذا يفتـــرض أساسًا أن الأوزان والقوافي هذه قد وُجدت بأنماطها المعروفة منذ طفـــولة الشعر العربيّ، أو قبل ذلك، فعاقتْ نشوء فنون الشعر الموضوعيّ. وهو افتراض فاسد، وإنما عكسه هو الصحيح؛ أي أن أشكال النظم لا بدّ أنها كانت تابعة لحاجـــات الإنـــسان التعبيـــريّة. علـــى أن ملاحم **اليونان** وقصصها– على سبيل القـــياس– لم تكن متحرّرة من الأوزان والقوافي، بل لقد ذهب **أرسطو**[47] ليفرض

شروطا عروضيّة لجَودة الملحمة، وأن تأتي على الوزن السداسيّ- لفخامة إيقاعه- لا على الوزن الإيامبي الراقص.

وبهذا يظهر أن الدارسين العرب المحدثين- في الوقت الذي يتبنّون فيه معايير يونانية في نظرتهم إلى الشعر العربيّ القديم، باحثين عن فنون موضوعيّة كتلك التي عهدوها لدى الإغريق- يذهبون في تعليل غياب أضرابها في الشعر الجاهليّ مذاهب نقليّة، لا يثبتها برهانٌ، ولا تصمد عند التمحيص.

- 6 -

ومقابل تلك الآراء القائلة بغنائية الشعر العربي يرى **البستاني**[48] أن الشعر الجاهليّ في مجموعه يُعدّ إلياذةً، تمثّل حياة العرب كاملة قبل الإسلام، على نحو ما تمثّله الإلياذة اليونانيّة. ويسوق في مقدمته للإلياذة وفي شرحها أمثلة شتّى على ما يراه يُرادف أقوال **هوميروس**. ولا يَقصر ذلك على الجاهليّين دون الإسلاميّين، وإنْ كان يَذْكُر أن الشعر القصصيّ قد عراه ضعفٌ بعد الإسلام. ولئن كانت مصطلحات الفنون القصصيّة لم تُؤثَر عن العرب، فما ينفي ذلك- حسب **البستاني**[49]- أن تلك الفنون قد وُجدتْ، فيقول: "معلوم أن الشائع عن العرب بين الإفرنج أنهم لم يضربوا إلاّ على وَتَر الشعر الموسيقيّ، ولم يتخطّوا في النظم إلى ما وراء القصائد والأغاني، ولكنه قولٌ مبالغٌ فيه، بل زعمٌ موهومٌ فيه." ثمّ يَعقِدُ بابًا بعنوان "ملاحم العرب". غير أنه يستبعد المقارنة بين الشعر العربيّ واليونانيّ منذ البدء، فيما عدا سِفْر **أيّوب**؛ فـ"إذا صحّتْ الأدلة المؤدّية إلى أن **أيّوب** كان عربيا- ولا إخالها بعيدة الاحتمال- كان ذلك السفْر البديع المحفوظ في التوراة ملحمة عربيّة الأصل، متقدّمة بوضعها على ملاحم **اليونان والرومان**." وأخذ في حاشيته يناقش عروبة **أيّوب**، عليه السلام[50].

ولكنّ المشكلة مع فرضيّة **البستاني** حول سِفْر **أيّوب**- إضافة إلى قِدَم ذلك السفْر؛ فهو أقدم الآثار الشعْريّة الباقية، (قبل 14 ق.م. ببضعة قرون)، ناهيك من أن عروبة **أيّوب** مجرّد احتمال- تتمثّل في لغة النصّ وصلته بالعربيّة، كما نعرفها. ومن هنا تظلّ فرضيّة **البستاني** تاريخيّة صِرْف؛ إن صحّتْ، **فقصارى** ما تصوّره هو إمكان معرفة العرب الأقدمين بنوع ما من فنون الشعر الموضوعيّة، خاصة الملحمة، ولعلّهم إنما انصرفوا عن تلك الفنون الموضوعيّة في مرحلة تالية، كما حدث عند **اليونان**. غير أن هناك احتمالاً مقابلاً، معادلاً في القوّة، هو أن لا يكون العرب قد عرفوا الفنون الموضوعيّة المتكاملة، البتّة، وإنما كان ورودها لديهم- كما هي الحال في الشعر الجاهليّ- عَرَضيا، على نحو ما يصف **أرسطو**[51] في قوله- عن الشعر اليوناني-: كانوا "أوّلا يتناولون ما يتفق لهم من القصص بمحض

المـصادفة..."، أو قـوله: "إن المبتدئين في صناعة الشعر يصلون إلى الإتقان في صـوغ العـبارة ورسـم الأخلاق قبل نظم الأفعال [التراجيديا]، وكذلك كان شأن المتقدّمين."

والبـستاني[52] يرى أن بيئة الشعر العربيّ تشبه بيئة الشعر **اليونانيّ** من وجوه مخـتلفة، مـنطلقا إلـى عددٍ من المقابلات بين البيئتين والشعْرين، ليخلص إلى أن الـشعر في حرب **البسوس**- مثلاً- مقاطع من ملحمة، أشبه بالشعر التمثيليّ؛ لأن لكل حادثة شاعرًا، بخلاف نهج الملحمة اليونانية، التي ينطق **هوميروس** فيها بلسان الجمـيع. وكان في مِكْنَة **البـستاني** أن يضيف أيضًا أن هناك خلافا فيما إذا كانت ملحمـة **هوميـروس** من تأليفه أصلاً، أم أنها صناعة شعبيّة، كان **هوميروس** يقوم فقـط بـدور إنشادها؛ أي أنها من نوع الملاحم الطبيعيّة، التي يحاول **البستاني** أن يـصف بها الشعر في حرب **البسوس**[53]. ولكن مهما يكن من شيء، فغير خافٍ تمحّـل **البـستاني** لكيلا يَحْرِم العرب من شَرَف اصطناع الشعر الموضوعيّ، وفق نمـوذجه **اليونانـيّ**. وكان أولى به أن يقف عند تقريره أن العرب لم تصلنا عنهم الملاحم، وأنه- كما قال-:

> **"لـيس مـن الـلازم أن يكـون شـعر جميع الأمم على نسق واحـد، بـل ربمـا كـان هـذا التـباين من الأسباب المؤدية إلى إبـراز أنـواع الجمـال كافـة علـى اخـتلاف صوره وأشكاله... ولكـنّ للجاهليّـين نـوعًا آخـر مـن الـشعر القصصيّ، مما يعزّ وجـوده فـي سـائر اللغـات، وذلك في الملاحم القصيرة، المقولة فـي حـوادث مخـصوصة، فجمـيع شـعراء الجاهلـية وبعـض المخضرمين قد سلكوا هذا المسلك وأجادوا فيه."(54)**

وهـو يعـدّ المعلقـات رأس مـا يسميه بالملاحم الجاهليّة، وأقربُها إلى الشعر القصـصيّ معلقة **الحارث بن حلزة**، ثم معلقة **عمرو بن كلثوم**، ثم معلقة **زُهير**. ثم يُلحـق بالمعلقـات بعـض المجمهـرات، والمنتقـيات، والمُذهبات، والمَشُوْبَات، والمُلحمات.

– 7 –

وإذا كان من الدارسين من نفى الموضوعيّة عن طبيعة الشعر الجاهلي، فهناك مـن نفـى الغنائـيّة، وزعم أن الشعر الجاهليّ كان موضوعيا. وذلك ما يقول به نـوري **القيسي**، و**عادل البيّاتي**، و**مصطفى عبد اللطيف**، في كتابهم "تاريخ الأدب العربـيّ قـبل الإسلام"[55]. المفارقة هنا أنهم في الوقت الذي يَرَوْن فيه أنه يتعذّر إدراج الـشعر الجاهلـيّ في عِداد الشعر الملحميّ، أو التمثيليّ، أو التعليميّ، إذا ما

رُوعيتْ خصائص هذه الفنون الدقيقة، يرون أنه ليس بالضرورة غنائيا أيضًا، حسب المصطلح الغربيّ، Lyric. فما هو إذن؟! هو برأيهم "موضوعيّ" لا "ذاتيّ". ذلك أنهم لا ينظرون إلى مصطلح الموضوعيّة وفق فنونها المعهودة، من ملحمة، ومسرحيّة، وقصة، وشعر تعليميّ،.. إلخ، بل يشيرون إلى موضوعيّة أخرى للشعر الجاهليّ، تكمن في ما يربطه من هم مصيري واحد، وفي الخصائص الفكريّة والنفسيّة المشتركة التي يقوم عليها، وأن ذلك قد يتجاوز الحسّ القبَليّ إلى الحسّ القوميّ للأمّة العربيّة. و"أيّام العرب"- بحسب رأيهم- تمثّل عملاً روائيا، يدور على صراع الوجود، في مقابل صراع الآلهة عند الأمم الأخرى. لكنّ هذه الأعمال- أي أخبار العرب، وأيامهم، وسيرهم- لم تلق التشجيع إلا في الأوساط الشعبيّة، دون الأدب بلغته الفصحى. وكان يمكن أن يضيفوا- لولا أن هذا يفسد عليهم ما يلتمسون- أن أيام العرب التي يتحدّثون عنها إنما هي نتاجٌ صيغَ في الإسلام لا في الجاهلية، وأضفى عليه القصّاص في العصر الأموي من تلقاء خيالاتهم ما حلا لهم، ما يزيد في إبعاده عن أن يكون مأثورا فنّيا جاهليا موثوقا به، ثم وأن تلك الأيام- في نهاية المطاف- محضُ نثرٍ تاريخيّ متناثر، معزّز بالشواهد الشعريّة، مهلهل النسج من الناحية السرديّة.

كما يذهب مؤلفو كتاب "تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام" إلى أنها "قد ردّت الكشوفات الأثريّة، والدراسات العلميّة، والوقائع التاريخيّة، هذا الزعم [تقوقع الشعر العربيّ القديم في الذاتيّة]؛ إذ ظهر بأن سكّان هذه المنطقة امتلكوا أقدم ثروة شعريّة وملحميّة في العالم، وأن أبطالهم الأسطوريّين نفذوا إلى العالم؛ إذ ظهرتْ نُسَخٌ لهم في مختلف المناطق، ولدى عددٍ من الشعوب"(56). وكأنهم يشيرون في هذا إلى ملحمة **جلجامش** وغيرها، ممّا يتّصل بجاهليّات العرب الأولى. وما يعني الباحث هاهنا هو شأن العرب الذين ظهر عليهم الإسلام، وورثت الأمة العربية تراثهم اللغويّ والأدبيّ، لا ما وراء ذلك من جذورهم الممتدّة عبر التاريخ البشريّ.

* * *

ولعلّ القارئ يلحظ هنا مقدار حرص هؤلاء الدارسين على إيجاد مخرج من عدم مشابهة العرب سواهم: تارةً بإثبات الموضوعيّة لأدبهم- برغم نفي الفنون الموضوعيّة عنه- وتارةً بتصنيف أيّام العرب وأخبارهم في الأعمال الروائيّة، وتارةً بالتماس معوّضات عن "الموضوعيّة" من الماضي السحيق، تُثبت للعرب من الملاحم والأبطال الأسطوريّين ما للشعوب الأخرى. ومن خلال هذا كله يطغى أسلوب المرافعة- ذات الحماس المنحاز المبيّت- على الموضوعيّة العلمية، ومنهاج البحث. وهذا ما كان يغلب على جُملة الآراء السابقة حول ذاتيّة الشعر الجاهليّ وموضوعيّته، وكأنها تقع بنفسها- أي تلك الدراسات- في الذاتيّة، مبتعدةً عن

الموضوعيّة في تناولها وطرحها؛ فمنها ما نفى الموضوعيّة عن الشعر الجاهليّ نفيًا، وهي الأغلب، ومنها ما أثبتها، أو بالأحرى تصنّع إثباتها على أيّ وجه. إلاّ أن الباحث لم يقف على دراسةٍ حاولت تقصّي المسألة علميا، وفسّرت نتائجها وعلّلتها موضوعيا، بعيدًا عن الأفكار المسبقة، والأحكام الجاهزة، والعاطفة القوميّة. وهذا ما تتطلّع إليه هذه الدراسة، وستتخذ المعلقات السبع مادة نموذجيّة تُجرى عليها الاختبار، وتبني الحُكم.

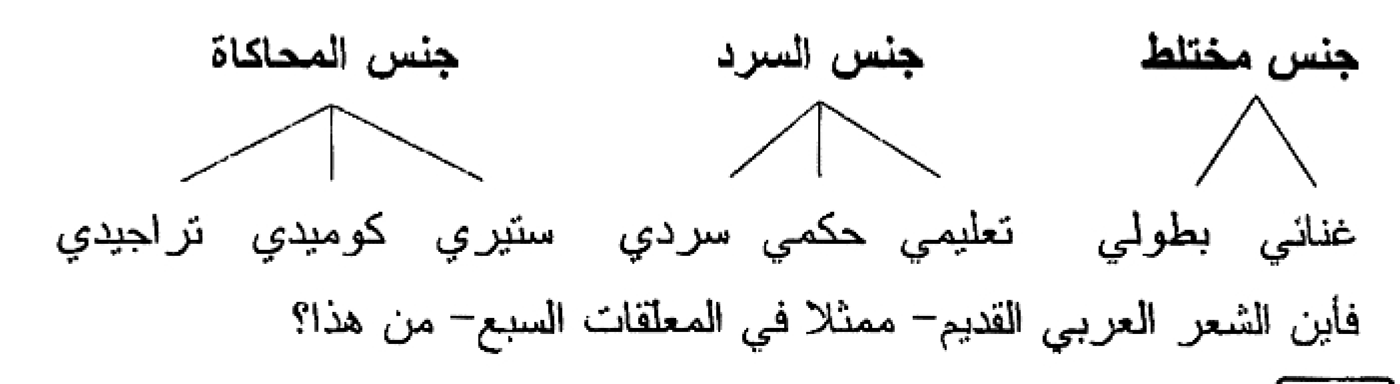
السبع المعلّقات بين الذاتيّة والموضوعيّة:

هل حقا يجد القارئ في السبع المعلقات أشكالا فنّيّة موضوعيّة، كما تقدّم من قول **البستاني في** مقدمة ترجمته "الإلياذة"، أو قول **نوري القيسي، وعادل البيّاتي، ومصطفى عبد اللطيف**، في كتابهم "تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام"؟

وعلى فرض وجود الموضوعيّة، أهي موضوعيّة أجناسيّة، على غرار تلك المعروفة عن اليونان، بحيث يمكن مقايسة هذه إلى تلك، أم هي محض آثار تنزع صوب الفنون الموضوعيّة، من دون أن تقارب الكمال البنائي الذي يُعتدّ به؟ ذلك أنه يبدو- منذ **أرسطو**- أن هناك نظرية أجناسيّة، تتطلب أن نتصوّر الأجناس الأدبية المختلفة ينماز بعضها عن بعض بفروقات خاصة، وإن اندرجتْ جميع فروعها ضمن عموميّة "فنّ الشعْر"[57]. ولقد تحدّدت الأجناس لدى **أرسطو**، بحسب طرائقها ومادتها، وفق التصنيف الآتي الذي يقترحه **شيفير**[58]:

الطريقة / المادة	دراماتيكي	سردي
سامية	التراجيديا	الملحمة
وضيعة	الكوميديا	المحاكاة الساخرة

كما جاءت أنظمة تصنيف شجريّ لتمييز العناصر والأجناس الأدبية. وأشهر المؤلفين في هذا **ديوميد**[59]، (نهاية القرن الرابع)؛ إذ يميز بين ثلاثة أجناس وثمانية عناصر:



فأين الشعر العربي القديم- ممثلا في المعلقات السبع- من هذا؟

ذلــك مــا سيــسبر التحلــيل التالــي أبعاده، على محك من الفحص النظري والموضــوعي. إلاّ أن ما سيتم الوقوف عنده من المعلقات هو أبرز مظاهرها التي تــنحو نحــواً موضــوعيا، دون ســواه ممّا لا يستدعي الوقوف. وسنُعرض تلك المظاهــر مــوزعّة على ما قد يمكن أن تلحق به- شَبَهًا- من الفنون الموضوعية: كالملحمــة، والقــصة، والشعر التعليمي، إضافة إلى ما له صفة الموضوعيّة: كفنّ الوصف.

1. آثار ملحميّة:

مفهوم الملحمة Epic Poem أنها: "قصيدة قصصيّة طويلة موضوعها البطولة، وأسلوبها سام." فهي: "ذلك النوع من القصائد الطويلة، الذي يهدف إلى تمجيد مُثُل جماعــيّة عظــيمة، (دينــيّة أو وطنــيّة أو إنــسانيّة)، بسَرْد مآثر بطل حقيقيّ أو أســطوريّ، تتجــسّد فــيه هذه المُثُل. ويخضع هذا النوع من القصائد عادةً لبعض المُواضعات المستمدّة من ملحمتي هوميروس Homeros المعروفتين"[60].

ويــرى **أرسطو**[61] أن الملحمة ليس بشرطٍ فيها أن تكون بعِظَم ملاحم القدماء، كالإلــياذة والأوديــسة، بــل يمكــن أن يكون حدّها كحدّ التراجيديا؛ إذ يقول: إن "الملحمــة تخالف التراجيديا من حيث عِظَم بنائها ومن حيث وزنها، فأمّا العِظَم [أي فــي التراجيديا] فقد بيّنا من قبل حدّه المناسب، وهو أنه يستطيع النظرُ إدراكَ أوّله وآخــره معــا، ويــتحقق ذلك [أي في الملحمة، بأن تكون في حدّ التراجيديا، بحيث يــستطيع النظرُ إدراكَ أوّله وآخره معًا] إذا كانت الملاحم أقصر من ملاحم القدماء، وكانت مناسبة في طولها لمجموع التراجيديّات التي تُعرض في جلسةٍ واحدة."

وعن عَروضها عند **اليونان**: فإن الوزن السداسي (أو الملحمي) أثبتَ بالتجربة صلاحه لها؛ فهو أرزنُ الأوزان عندهم وأبهاها، وأكثرها قبولاً للغريب والاستعارة، بخلاف الأوزان الراقصة كالإيامبي وغيره[62].

تلــك ملامــح فنّــيّة من مواصفات الملحمة اليونانية. فهل هناك من المعلقات السبع، أو فيها، ما يشابهها، بحيث يمكن عدّه شعرا ملحميا؟

إن مــن يقف على معلقة **زُهير بن أبي سُلمى**[63]، مثلاً- وما تضمّنته في شأن **الحارث بن عوف** و**هَرم بن سِنان**، وسعيهما بالصلح بين **عبسٍ وذُبيان**، في حرب **داحسٍ والغبراء** المشهورة، وذلك في اثنين وثلاثين بيتًا من المعلقة: (الأبيات 16-47)- لــيمكن أن يُسارع إلى القول إنها تتمتّع بخصائص ملحميّة، كتلك التي أشار **أرسطو** إليها، ومنها أن:

- موضوعها: يقوم على وصف أحداثٍ قوميّة جُلّى، بشخوصها التاريخيّة وأبطالها،

مصوِّرةُ الحرب، وممجّدةُ السلام، ومستخلصة الحِكْمة.

- عالـــمهـــا: بدائـــيّ، يتـــضمّن صُـــوَرًا من الأساطير، والقصص، والخرافات، والمعلومات التاريخيّة، مثل: "**البيت الذي طاف حوله رجالٌ بنوه، من قـــريشٍ وجُـــرْهم**"، "**عَبْس وذُبيان بعد ما تفانوا**"، "**دقّوا بينهم عِطْرَ منـــشِمِ**"، "**فتنتج لكم غِلمان أشأم كلهم كأحمر عادٍ**"، "**لدى حيث ألقتْ رحلها أم قشْعَم**"، "**دَمُ ابن نَهيك أو قتيل المُثَلّم**"[64].. إلى غير ذلك.

- الـــبطولـــة: ففـــي الحـــرب تبرز شخصية **حُصين بن ضمضم**، وفي السعْي إلى الـــسلْم، ودَفْـــع الديات عن الناس تبرز شخصيتا: **الحارث بن عوف**، و**هَرِم بن سِنان**.

- الموضـــوعيّة: حيث يصف **زُهيرٌ** الأحداث من الخارج، ويسرد الوقائع ومواقف الأبطال في موضوعيّة (نِسْبية)، على نحو ما يفعل **هوميروس** في إلياذته.

- القِـــصـــة: وهـــي تتراءى في معلقة **زُهير** في سرد الأحداث منذ بدايتها. ومن البـــيّن أن نـــسقها الزمانـــيّ العـــامّ هو: النسق الملحميّ (الماضي)، وضـــميرها هـــو: (الغائـــب). مـــتداخلا في خصوصيّة الأبيات مع (المخاطَـــب). ويظهـــر (الحوار) في مفاصل منها، مثل قوله: "**وقد قلتما: إنْ نُدرك السلْم...**"، "**فمن مُبْلِغ الأحلاف عنّي رسالة، وذُبيان: هـــل أقـــسمتمُ كـــلّ مُقْـــسم؟...**"، "**وقال: سأقضي حاجتي...**". وكذا (عنصر المفاجأة): "**وكان طوى كشْحًا على مستكنّة... وقال: سأقضي حاجتـــي... فـــشدّ...**". كما تُلمَس الأبيات بعض العوامل النفسيّة في شخوص القصّة، حسبما يلحظ القارئ في وَصْف شخصية **حُصين بن ضمضم**، وسلوكه.

- الشـــعْبيّة: حيث تصوّر أحوال **عبسٍ وذُبيان** في حالتي الحرب والسلْم، وتقلّبات الإنـــسان بين نوازع المثاليّة والغَدْر، والخير والشر، وأخلاق المجتمع وقِيَمه ومآثره العُليا، ممثلة في **الحارث بن عوف**، و**هَرِم بن سِنان**.

- الأســـلوب: ذو سِـــمَة ملحمـــيّة، فـــي جَرْس الألفاظ، وسَبْكِ الجُمَل، ممّا يعمّق الإحـــساس بالحَـــدَث. بل إن وزن المعلقة (البحر الطويل) يتّفق في رزانـــته مع الوزن السداسي، الذي وصفه **أرسطو** آنفا، فذكر أنه هو الوزن الملحميّ المفضّل.

فمـــن هذه الوجوه- إذن- يمكن القول: إن تلك القطعة الشعريّة من معلقة **زُهير**

نسقٌ ملحمي مصغّر. وقد تقدّم في وصف **أرسطو** أن الملحمة حتى عند **اليونان** ليست على نحو واحد، من حيث الطول والعِظَم.

وسيجد القارئُ في المعلقات الأخرى نماذج مشابهة، ممّا ليس هدف هذه القراءة تقصّيه بل التمثيل عليه. إلاّ أن تلك النماذج- على كل حال- لم تأتِ بطول أبيات **زُهير** وتنوّع ملامحها. وذلك كأبيات معلقة **النابغة الذبياني**[65]: (الأبيات 21- 26)؛ إذ يصف **النعمان بن المنذر**، ويقارن حُكْمه بحُكْم **سليمان**، عليه السلام، في الإنس والجِنّ، بما تحمله تلك الأبيات من بُعْد تاريخيّ، أو أسطوريّ.

2. آثار قصصيّة:

تَشيعُ القِصّةُ- بمدلولها العامّ- في الشعر الجاهليّ. ومع ما يُفترض من أن طابع العفويّة والقلق في الحياة العربية إذ ذاك قد حدّا من وجود قصص عربيّ ذي بناء فنّيّ مركّب ومطوّل، فإن بعض النماذج في معلقاتهم قد تصل أحيانًا إلى مستوياتٍ فنية تَقرُب شيئًا من الكمال، أو ما يشبه الكمال. والنماذج القصصيّة في المعلقات تَصُبّ في حقلين رئيسين: القصص الحماسيّة الفخريّة، والمغامرات الغراميّة. على أن هناك حقلا ثالثا من القصص هو (قصص الحيوان ذات الأبعاد الرمزيّة)، إلا أننا سنخص هذا بحديث في (3. آثار دراميّة).

فمن الحقل الأول، تتبثّ سماتٌ متفرّقة في معلقة **عمرو بن كلثوم**[66]، في حماسيّاته مخاطبًا **أبا هند**: (الأبيات 18- 22، 60- 62)، أو مألكته إلى **بني الطمّاح ودُعميّ**، وسَرْده ما أطعمه قومُه إيّاهم من موت: (الأبيات 73- 82)[67]. وقد وصف **البستانيّ** هذه المعلقة بأنها من أقرب الشعر الجاهليّ إلى فنّ الشعر القصصيّ. غير أن الواضح أن حماسة الشاعر كانت تقفز به من مشهدٍ إلى آخر، بحيث لم يكن يستكمل صورة يمكن أن تكوّن قصّة أو جزءا من قِصّة، بل لا يكاد يشير إلى موقفٍ حتى ينتقل سريعًا إلى موقفٍ آخر؛ وهو ممّا أحال السَّرْد في قصيدته إلى رموزٍ وإيحاءات، قد لا تتجاوز البيتَ الواحد، أو بعضًا منه. فظلّت جذاذاتٍ مبعثرة هنا وهناك، لا يربطها خيطٌ قصصيّ؛ وصحّ القول حينئذٍ أنْ ليس في معلقة **عمرو** إلاّ بعض سمات قصصيّة.

أمّا **طَرَفَة بن العبد**[68] فيستعمل الأسلوب القصصيّ في معلقته، في تصوير علاقته بابن عمه **مالك**: (الأبيات 68- 81). وأسلوب **طَرَفَة** القصصيّ يبدو أكثر تماسكا وتسلسلا من أسلوب **ابن كلثوم** في معلقته. بيد أن أمثلة هذا الحقل (الحماسيّ الفخريّ) من القصص في المعلقات لا تعدو كونها تعبيرًا عن مواقف محدودة، قصيرة، لا يعمد الشاعر فيها إلى التصوير القصصيّ لحركة الأحداث وتعاقبها- في بنيةٍ فنّيّة متكاملة- لكنه يقف منها على ما يجد أنه يُشبع فيه نزعة الفخر والحماسة فقط.

ومـــن الحقل الثاني، المتعلّق بالمغامرات الغراميّة، قصة **الأعشى**[69] في معلقته مـــع معـــشوقته **هُريرة:** (الأبيات 17– 21)، مصوّرًا مفارقات الحُبّ العجيبة، في تعلقه بها وتعلقها برجلٍ غيره؛ حتى كأنه لا يحكي قصته الخاصة، بقدر ما يعرض قضيّة إنسانيّة عامّة، محورها قوله: "**فاجتمع الحُبّ حُبا كُلهُ تَبِلُ**". ومن هذا أيضًا: مغامرات **امرئ القيس**[70] الغراميّة المتعدّدة، التي ترد في معلقته: (الأبيات 10– 31)؛ إذ يقـــف القارئ بإزاء سلاسل قصصيّة، تطول حلقاتها آنًا وتقصر آنًا. يظهر فيها الحـــوارُ، الـــذي قد يكون مع امرأة متخيّلة– كما يرى بعضهم[71]– ما يؤكّد قصدَ البـــناء القصـــصيّ المتخيّل عند الشاعر. وتظهر أيضًا الحركةُ الدراميّة في بعض المواقـــف، كما يظهر وصفُ الشخوص، وتحليل المشاعر، وردّات الفعل المختلفة. وتلك من أهمّ ركائز الفنّ القصصيّ. غير أن الشاعر– في سيطرة الروح الشعريّة فيه على الروح القصصيّة، تَعَزّيًا وتأسّيًا عن بَيْن الحبيب، إذ يسوق حكايات غرامية أربعًا، بعد قوله:

9. ألا رُبّ يوم لكَ منهنّ صالح، ولا سيّما يومٌ بدارةِ جُلْجُلِ[72]–

لا يتـــيح لنفـــسه بناءً قصصيا متكاملاً؛ لأن هذا البناء لا يهمّه، إلا بما يبعث منه في نفـــسه السلوَى، في أحضان الذكريات والخيال، مع أنه كان يملك– كما تشهد أبياته– ملَكَة قصـــصيّة. وهـــذا يَقِـــفُ الدارسَ على أن ملَكَة التصوير القصصيّ كانت تُمازج موهبة العربـــيّ، لكنه إنما يوظّفها في عَرْض رُؤاه الجماليّة والفكريّة، بما يتلاءم ومتطلّبات البيئة والـــثقافة والعَـــصْر، وبمـــا يرتضيه للإفصاح عن نفسه؛ بمعنى آخر: إن هذا الاستخدام القصـــصيّ الخـــاصّ ليس لضَعْفٍ في الموهبة، أو عدم تصوّر (فطريّ) لعناصر تكوين القصّة المكتملة، بمقدار ما هو انتقاء (فنّي– ثقافيّ) مقصود.

وإلى جانب ذلكما الحقلين القصصين (الحماسة الفخريّة، والمغامرات الغرامية) قصصٌ أخرى أصغر، كأبيات **النابغة الذبياني**[73]:

32. احكُمْ كحُكْم فتاةِ الحَيّ إذ نَظرَتْ إلى حَمام شِراع واردِ الضمَدِ

(معلقـــته: 32– 36)، حـــول **زرقـــاء اليمامة**، والحِدّة الأسطوريّة لبَصَرها؛ أو **بنت الخُـــسّ**، التـــي نقل **الأصمعي**[74] عن أهل البادية أنهم كانوا يَحْكُون عنها مثل تلك القصّة، التـــي تضمّنتها أبيات **النابغة**. وقد ضَرَبَها الشاعرُ مَثَلاً لدقة النظر وصواب الحُكْم، الذي يـــؤمّله فـــي **النعمان**. بيد أن تلك الجزئيّات القصصيّة من المعلقات لا تعادل– في طولها وفنّيّتها– ما تقدّم في ذلكما الحقلين القصصين الرئيسين للاتجاه القصصيّ.

3. آثار دراميّة:

يُـــشار بمـــصطلح "دراما" Derama إلى الفنّ المسرحي، لا سيما المأساة منه

"التراجيديا"[75]. ومشهورٌ أن التراجيديا والكوميديا تطوّرتا أساسًا لدى الإغريق من أصــل مــشترك، هو الشعر الهوميري. وتنحدر التراجيديا- تحديدًا- من الإلياذة والأوديسا، (بما تصوّره من شخصيات راقية، وموضوعات نبيلة)[76]. وهي تمثّل "قــصيدة مــسرحيّة، وضـــع قواعدها أرسطو في كتابه فنّ الشعر، ويُراد بها تلك القصيدة التي تتطوّر فيها أحداثٌ جدّيّة وكاملة مُستَمَدة من التاريخ أو من الأساطير، علــى أن تكــون شخــصيّاتها من طبقة سامية، ويكون الغرض من قص حوادثها وتمثــيلها إثـــارة الخوف أو العطف في نفوس جمهور المستمعين، برؤيتهم مَناظر الانفعــالات والوجْدانات البَشَريّة يتصارع بعضها مع بعض، أو تصطرع عبثًا ضدّ القضاء والقدَر"[77].

وقــد نُلمــح فــي قصص الحيوان في الشعر الجاهليّ بعامّة والمعلّقات بخاصّة بعــض الآثار الدراميّة الرمزيّة. وحينما نُستعمل هنا عبارة "بعض الآثار الدراميّة الرمــزيّة"؛ فإنه يُقصد التأكيد أنها لا تطابق الشعر الدراميّ، حسب أصوله بطبيعة الحال، ولكنها تشبهه في بعض السمات التي سيُشار إليها.

مــن نمــاذج ذلــك: أبــيات **النابغة**[78]، في معلقته (9- 19)، التي يرسم فيها لوحة قصــصيّة حيّة عن ذلك الثور الوحشيّ، الوحيد الجائع، في ذلك البرد القارس، بما يُضفيه عليه الشاعرُ من وصفٍ يجعل منه رمزًا بطوليًا- يرتبط ميثولوجيا بالرجل الجاهليّ، بكل مـــا يواجهه من تحدّيات المصير والبيئة[79]- يفجأه الصائدُ الكلابُ بهم قاتلٍ على هَم قاتل، ولكـــنه ينتصر أخيرًا، بعد معركةٍ دامية، بلا عَقْلٍ ولا قوَد، فتولّي فلولُ العدوّ، بلا سلامةٍ ولا صـــيد، وتكــتمل معادلـــةُ النــصر المبين للثور، في مقابل الخسران المهين للكِلاب والكـــلاب. وهكذا يكتمل البناء الدرامي في نَفَس قصصيّ (ملحميّ) متوثب، لا في هيكل البــناء فحــسب، ولكــن في مضمونه الإنسانيّ كذلك، من حيث هو رمزٌ نمطيّ للصراع الإنسانيّ المحتدم مع الطبيعة والمجهول[80].

وإذا تجــاوز الــباحث صــورة الأتـــان والحمار الوحشي في معلقة **لبيد بن ربيعة** (25- 35)- لبــساطتها وعــدم أهميتها في هذا الصدد فنّيا أو رمزيا- ألفى عقبها صورة مأســـاة المهـــاة المسبوعة[81] ذات البناء الدرامي: (معلقته 36- 52)؛ إذ يعرض الشاعر رمــزيا من خلال لوحته تلك قضية الإنسان والمصير. (الأمّ= المهاة الخنساء الوحشيّة): رحـــم الحياة، و(الأب= الثور الوحشي): قِوَام تِلْكُم الحياة وهاديها، و(الطفل= الفرير): بذرة الأمـــل، لكنّ "**المنايا لا تطيش سهامُها**"، و"**الغيب**" يحمل الغدَ المجهول المخيف. وبالرغم من كل شيء، لا بُد من الذوْد عن الحياة بكل المُستطاع، وإنْ تكسّرتْ عبر الطريق أنفسٌ وحُطّمت قلوب، فلا آمال دونما كفاح.

تلـــك هـــي المأســـاة، كمـــا أراد أنْ يعبّر عنها **لبيد**، مستمدا الحكمة من عالم الحـــيوان، أو من عالم الرموز وأساطير البقاء. وقد أثخن تصويرَه القصصي بهذه

المأســاة الإنــسانية مــن أول بــيت؛ يستدرّ التعاطفَ والإشفاقَ على بطلة قصّته (المهـــاة)؛ حتــى يهيّـئ الــنفوسَ فــي نهاية المطاف لهذه النهاية الموقّتة المكلّلة بالانتــصار، حــسب أصول الفنّ التراجيديّ، التي يصفها **أرسطو**[82] عندما يقول: "فيلــزم إذا لــتكون القصّة جميلة أن تكون مفردة الغرض، لا مزدوجته كما يزعم قــوم، وألا تتغيّــر لا من شقاء إلى سعادة، بل على العكس من سعادة إلى شقاء، لا بــسبب الخُــبث والــشرّ بــل بسبب زلّةٍ عظيمة... فأجمل التراجيديّات من حيث الــصناعة هــي ما رُوعيتْ في نظمها هذا القواعد...". فتلك المهاة المسكينة- في معلّقة **لبيد**- كانت قد استأخرتْ عن القطيع، وعن "**قِوامها**": (الثور الوحشيّ/ هادية الــصوار)، تلتمس صغيرها: (الفرير)، فكانت تلك زلتها العظيمة؛ إذ صادفتْ منها الــسباعُ غِــرةً، فأصبنها في طفلها. ثمّ يصوّر مبيتها: "**باتتْ وأسبل واكفٌ**"، وهو واكــفُ دمعها وحُزْنها، وما واكفُ المطر في اللوحة سوى رمز له. "**يعلو طريقة متــنها متواتــر**": حُزْنٌ يقصم ظهر الأمّ على وليدها، في ليلة نحس: "**كَفَرَ النجومَ غمامُهــا**". فــإذا هــي- عَبَــثًا- "**تَجْتافُ أصْلاً قالصًا مُتَنبذًا بعُجُوبِ أنقاءٍ يميلُ هَــيامُهَا**": محاولــة الفــرار مــن المصير، لكنّ كل ملجأ منه هو هش، هَيَامٌ[83]، كالــرمال، لا تقي- حتى من النسيم- نفسَها. إلاّ أن بارقة الضياء في وجْه الظلام تنير "**كجُمانة البحريّ سُلّ نِظامُها**"، أمَلا يُراود نفسها في صُبْحٍ مِنْ يأسها المكفهرّ، كأمل الغوّاص أن يكسب الرهان- في حلبة أهوال البحر- على لؤلؤةٍ صغيرة، لكنّ هــذا (الأمــل/ اللؤلــؤة الــصغيرة/ الفرير) قد سُلّ خيطُ نظامه، سُلّ الركون إليه، والوثــوق فــي عُقْــباه، بخوفها وقلقها؛ فاللؤلؤة في حقيقة الأمر ليست حينئذٍ سوى "جُمانــة". وبعض الشرّاح يقول: إن **لبيدًا** توهّم لؤلؤ الصدف البحريّ جُمانًا، وليس الجُمــان إلاّ "هنوات تتخذ على أشكال اللؤلؤ من الفضة."[84] لكننا لا نراه هاهنا إلاّ يعــي ما يقول، ويعنيه؛ ليقول: إن أمل المهاة ذاك مصطنع/ مسلول النظام/ يمازج القلق، له شكل لؤلؤ الصدف، لكنه في جوهره ليس بأكثر من هنوات من الجُمان.

وينحــسر الظــلام، ويسفر الصبحُ المرتقب بكل الخوف والقلق، فتقضي المهاةُ ســبعة أيّام بلياليها: "**سَبْعًا تُؤامًا كاملاً أيامُها**"، مضطربة في البحث عن رضيعها، حتى تيأس الأمومةُ في الضرع الذي كانت الأمال تملؤه، بعد أن تستنفد كل طاقتها في سبيل طفلها، كما يشير الرقم "سبعة" في أبيات الشاعر.

وبعــد هذا العناء المرّ، وذلك الجوّ الحزين، حدّ النشيج، الذي يبعثه الشاعر في نفــس القارئ؛ يصوّر الأم- بعد أن كانت ذاهلة عن نفسها طوال تلك التجربة- وقد عــادت إلــى التوجّس الذاتيّ، على مصيرها هي الآن؛ إذ أصبح "**الأنيس سقامها**"، يــروعها بــه "**الغيب**"، لا تستطيع سدّ بابٍ إلا وانفتحت عليها أبواب خوفٍ "**خلفها وأمامهــا**"، لا تــدري أيّها تتقي، ولا من أين سيبغتُها القدر. فيستأنف الصراع من جديــد؛ إذ تعتكــر: "**واعتكَرَتْ**"، سلاحُها الإيمان والقُوَى الذاتيّة، فيْصَلا بين الفناء

والحــياة، وتنتــصر هي هذه المرّة، لينتصر الخيرُ والرجاء، في نغمة فنّيّة نفسيّة، تَــبْعَثُ التوازنَ بين الحُزْن والفرح، وبين الشعور بالشقاء والشعور بالمفاز، وتُحَقِّقُ نــسبيّة الحــياة، بــين الــشرّ والخير، واليأس والأمل؛ إذ مهما أحكم الظلامُ قبْضة السواد، فإن في ضياء الفجر مفتاحَ الغد/ الأمل، وليس إلاّ أنْ يُجَرِّبَ المفتاح. هكذا يرى **لبيدٌ** هذه الحياة، فينثني- بعد أن شبّه ناقته بتلكم المهاة- إلى القول:

53. فَبِتِلْكَ إذ رَقَصَ اللوَامِعُ بالضحَى ... واجْتَابَ أرْدِيَةَ السرابِ إكامُها[85]

لــيؤكّد بهــذه الاســتدارة التشبيهيّة القصصيّة أن تلك الصورة ليست إلاّ قصّته الرمزيّة عن الإنسان (بل عن الكائن الحيّ) والوجود.

هكذا يمكن أن تُقرأ أبياتُ **لبيد**، في استبطان لدلالاتها العميقة وسياقاتها الثقافية، من دون الوقوف عند معجميّة الكلمات، أو تجاهل سياق النص الفنّي والثقافي.

ولقد يُعدّ ما يسوقه الشاعر إذن ضربًا من التراجيديا، كأبدع ما تكون؟!

4. الشعر التــــعليميّ:

كان العرب يَعُدّون الشعرَ عِلْمًا- بالمعنى المعرفيّ العامّ- إذ كان الشعر "ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون... قال عُمَر بن الخطّاب: كان الشعرُ عِلْمَ قوم لم يكن لهم عِلْم أصحّ منه"[86]. على أن هذا لا ينفي معارف أخرى متفــرّقة كانت للعرب. إلاّ أن ما يُشار إليه بالشعر التعليميّ هاهنا هو ذلك الشعر الذي كان يقال بمقصديّة التعليم، أو التوعية، والتوجيه المباشر.

وحدود الاتجاه إلى الوظيفة التعليميّة في الشعر الجاهليّ تتمثّل في شعر الحِكمة (Gnomic Poetry)- الــذي يعكــس تجارب الشاعر وقراءته "الذاتيّة" في الحياة والمجتمع، دون النظم التعليميّ المعرفيّ (Didactic Verse).

وأشهر نصوص الشعر الجاهليّ التي تضمّنتْ أهدافا تعليميّة من ذلك النوع حِكَمُ **زُهيــر بــن أبــي سُلمى**[87] في معلقته: (الأبيات 26- 33، 48- 60). وقد عدّ **الفاخوريّ**[88] تلك الأبيات من الشعر التعليميّ، لكنه قال: "إن شعرهم التعليميّ يخلو عــادةً مــن الــنفَس الشعريّ الحقيقيّ، فهو جاف بمجمله، أقرب إلى النثر منه إلى الــشعْر." ولا شكّ في أن النظْمَ التعليميّ المحض- على غرار ألفيّة ابن مالك في علــم النحو مثلا- هو كما وصف **الفاخوريّ** حقا، بل لا علاقة له بالشعر. ولذلك فمــن غيــر المناسب أصلا أن يُطلق على هذا النوع (شعرًا تعليميا)، بل هو (نظم تعليمــيّ). أمّــا الشعر التعليميّ والحِكَمِيّ- كأبيات **زُهير**- فالأمر فيه متفاوتٌ بين الشعراء،كحال الشعر بينهم، بصفة كليّة.

وأبيات **زُهير** الحِكميّة تُعدّ من قبيل (التمثيل الخطابيّ)، الذي يصف **حازم القرطاجني**[89] أنماطه بأنها "خطابيّة: بما يكون فيها من إقناع، شعريّة: بكونها متلبّسة بالمحاكاة والخيالات." وهذا النوع بالغ التأثير في المتلقي لهذه الازدواجية بين الحِكمة والشعْريّة، بين لغة العقل ولغة العاطفة؛ والشعر "قد تكون مقدّماته يقينيّة ومشهورة ومظنونة، ويفارق البرهان والجَدَل والخطابة بما فيه من التخييل والمحاكاة، ويختصّ بالمقدّمات المموّهة الكذب... فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة"[90]. ولم تك روح المعلّم (الحكيم) في **زُهير** تطغى على روح الشاعر، بل جاءت كل منهما ترفد الأخرى، في سياق شعوريّ متآلف. بلفظٍ آخر: جاءت موضوعيةُ **زُهير** ممازجة ذاتيّته؛ وقد تقدّم أن الموضوعيّة في الأدب هي صفة نِسْبية، وإلا لو انتفت الذاتيّة عنه- كما هو الحال في النظْم التعليميّ- لانتفت أدبيّته، فضلاً عن شِعْريّته.

ولم يكن الشعر التعليميّ قاصرًا في العصر الجاهليّ على الشيوخ- **كزُهير**، ابن الثمانين، الذي "**سئم تكاليف الحياة**"- ولكنه ينبثّ في شعر الشباب أيضًا، من أمثال **طرفة**[91] في معلّقته: (الأبيات 54- 67، 78، 101- 103). إلا أن توجّه **زُهير** المتعقل والسلميّ يقابله توجّهُ **طرفة**، المدفوع بفورة الشباب إلى الدعوة للتروّي بالملذّات؛ لإحساسه الملحّ بعبثيّة الحياة أصلاً، ودنوّ الأجل: "**ما أقرب اليوم من غدا!**". حتى إن لفظة "الموت" وحدها تتردّد في أبياته المشار إليها ستّ مرّات. إن المستقبَل- حسب **طرفة**- غامض، والخلود مستحيل، والمصير واحدٌ بلا استثناء. ومن هنا جاءت أبياته أعمق شاعريّة، وأقلّ تعليميّة من أبيات زُ**هير**؛ بسبب تلك الروح المنتفضة بالحياة، لا السئمة من تكاليفها، في الوقت نفسه الذي هي فيه مؤرّقة بهاجس الفناء.

5. الوصف:

وهو بابٌ واسعٌ في السبع المعلقات. منه: وَصْف الأطلال، والظعن، والفَرَس، والناقة، والسحاب والمطر، وحتى وصف مجالس الشراب واللهْو، ووَصْف الحبيبة. على أن الذاتيّة تغلب على بعض تلك الموضوعات، ولاسيما وَصْف الحبيبة، والأطلال، والظعن؛ إذ لا يمكن الزعم أن الشاعر يصف هناك للوصف؛ بحيث يبدو كأنه يتحدّث عن أشياء خارجة عنه. وحتى في تلك الموضوعات الوصفيّة التي كان يبدو عنصرُ الذاتيّة فيها أقلّ حضورًا- كوصف الناقة، أو الفرس، أو الطبيعة- لم يَعُد اليوم في إمكان ناقدٍ- على اطّلاع بأحوال المجتمع العربيّ قبل الإسلام وفكرِه السائد- التسليمُ بموضوعيّة الشاعر، وهو يصوّر حيوانًا، أو جمادًا، أو مظهرًا من مظاهر الطبيعة؛ بعدما تكشّف اليومَ عن أساطير العرب، وعقائدهم الرمزيّة وراء الأشياء؛ وهو الأمر الذي يُظهر الوصفَ في القصيدة الجاهليّة معبّأً

بـنوازع الـشاعر، وهمومه، ورغباته، بل يجعل وصف حيوان، كالناقة أو الثور الوحشي، يبدو وصفا غير مباشر للذّات الشاعرة[92].

مـن هذا المنطلق فإنّ فنّ الوصف في الشعر الجاهليّ يأتي محمّلا بالذاتيّة، إلى درجة توشك أن تذهب بصفة الموضوعيّة عنه، وتُلغي وجوده هنا ضمن الأغراض الموضـوعيّة. ولعـلّ القارئ في غنًى عن التذكير بحجم هذه المادّة الوصفيّة، من وصـف الأطلال والظعن في معلقة **طرفة**[93]: (الأبيات 1-5)، أو في معلقة **لبيد**[94]: (الأبـيات 1- 15)، ووصْف الفرس والصيد في معلقة **امرئ القيس**[95]: (الأبيات 49- 66)، بمـا يتميّز به من أسلوب سردي قصصيّ، بخاصة في وصْف الصيد، ووصْـف الـناقة التفـصيليّ الطويل في معلقة **طرفة**[96]: (الأبيات 11- 43). ثمّ وصْـف **امـرئ القيس**[97] للسحاب والمطر في معلقته: (الأبيات 67- 77)، حيث يـبدع لـوحة فنّـيّة، ذات مشاهد طبيعيّة حيّة، تعجّ بالحركة والإيحاء. أمّا وَصْف مجـالس الأنـس والشراب والطرَب لدى **طرفة**[98]: (معلقته 48- 50)، أو **الأعشى**[99]: (معلقته 35- 44)، فتمتزج مشاهدُه الوصفيّةُ أحيانًا بالسرْد القصصيّ؛ لأن الوصف هـناك فـي حقيقـته يمـثّل حكايات الشاعر وذكرياته، وإنْ لم تكتمل له مقوّمات القصَص الفنيّة.

جدليّة الشعْر والثقافة:

تلـك كانت أهم الجوانب التي حوتها المعلقات السبع؛ وهو ممّا يمكن أن يُدرج في شعرٍ ذي طبيعة موضوعيّة. ولو أُجريتْ إحصائيةٌ يسيرة لعدد أبيات المعلّقات الـسبع، ثمّ قيستْ نسبةُ الأبيات- المشار إلى أنها تتّجه إلى الموضوعيّة- لتبيّن أنها تعـادل مـنها أكثر من 52٪. ذلك أن عدد أبيات المعلّقات يبلغ، حسب الروايات المعـتمدة في هذه الدراسة: 536 بيتًا، في حين أن عدد شواهد الاتجاه الموضوعي فيها، يبلغ: 283 بيتًا.

أمّـا لـو قُـورنت نسبةُ كل اتجاهٍ من الاتجاهات الموضوعيّة إلى إجماليّ عدد أبـيات المعلقات، فستكون النتيجة: (الاتجاه الملحميّ: 44 بيتا، القصصيّ: 64 بيتا، الدرامـيّ: 39 بيتا، التعليميّ: 44 بيتًا، الوصفيّ: 92 بيتًا). والباحث يستعمل كلمة "اتجـاه" هاهـنا عن عمد، من حيث قد تبيّن من الاستقراء السابق أن ما في السبع المعلقات إنما هي- في حقيقتها الماثلة- محض "اتجاهات" إلى هذا الجنس الأدبي أو ذاك، لم تكتمل قطّ في بناءاتٍ أجناسيّةٍ أدبيّة، وفق المقاييس النظريّة المعهودة. وهذا يعني أن:

- الاتجاه الوصفيّ = أكثر من 17٪ من مجموع أبيات المعلقات السبع.

- الاتجاه القصصيّ = أكثر من 11٪.
- الاتجاه الملحميّ = أكثر من 8٪.
- الاتجاه التعليميّ = أكثر من 8٪.
- الاتجاه الدراميّ = أكثر من 7٪.

و لمّا كانت السبع المعلقات ذات مكانة عُليا عند العرب ونموذجيّة مُثلى في شعرهم- كما رأى القارئ في مستهل هذه القراءة- فإن النتائج الأنفة الخاصة بالمعلقات يمكن أن تصدق، تبعًا لذلك، على الشعر الجاهليّ بعامة. فهل يشير هذا إلى أن الاتجاه الموضوعيّ في الشعر الجاهليّ كان يفوق الاتجاه الغنائيّ الذاتيّ؟ أي بعكس ما كان يفترضه الدارسون وما يتداولونه في مقولاتهم؟

إنْ أخذ بتلك المفاهيم المتسامحة للموضوعيّة وفنونها- كما كان يفعل كثيرون، وعلى رأسهم **سليمان البستانيّ** في ما تقدّم عنه، لا بالمقاييس الفنية للاتجاهات الموضوعية، بوصفها شروطا أجناسيّة أدبيّة، ذات أصول بنائيّة اشتركتْ الشعوب في قواسم أعرافها- فنعم!

وسيفرح هناك أولئك الذين كانوا يقارنون- ربما في خجلٍ- شعرهم العربيّ بالشعر اليونانيّ، ثم لا يجدون لدى العرب ما يماثل ملاحم **اليونان**، ولا مسرحه، ولا قصصه، ولا تمثيله. سيفرح أولئك بمثل هذه النتائج وتلكم الأرقام. ولكن أتَخْدَعُ الأرقامُ الباحثَ عن الحقيقة؟ وهي أن الاتجاهات الموضوعيّة في القصيدة الجاهليّة- برغم نسبتها- ما هي إلا اتجاهات عرضيّة، من حيث القيمة الموضوعية، في خِضَمّ طوفانٍ من النزوع الذاتيّ الواضح، والغنائيّة الشاملة. وأنها- حتى في حدودها هذه- إنما تأتي محاولاتٍ فرديّة، لا تشكّل تيارات شعرية عامّة، وجزئية، لا تستغرق النصّوص كاملة. وفرْقٌ جَلِيّ بين وجود آثار وملامح للاتجاهات الموضوعية، متناثرة هنا وهناك، ووجود أجناسٍ أدبيّة، كالقصة، والملحمة، والمسرحية، لها بناءاتها المستقلة وشروطها. ومن هنا فإن تلك الآثار- إذ تُثبتُ ممازجة هذه الاتجاهات مواهبَ العرب، ممازجتها مواهب **الإغريق**- لا تُثبت، بحال، للعرب من الملاحم، أو القصص الشعريّ، مثل ما **لليونان**.

فلِمَ انحبستْ بالعرب طبائعهم عن أن يُبدعوا أدبًا موضوعيا يضاهي الأدب الموضوعيّ لدى سائر الأمم المشابهة، على الرغم من استعدادهم الفطريّ الذي تثبته هذه الدراسة؟

صحيحٌ أن لكل أمّةٍ تميّزها، ولكل أدبٍ تفرّده، ولكن هل تُعرف أمة بلغتْ ما بلغت الأمّة العربيّة في لغتها من رقيّ، ووصلتْ ما وصل إليه أدبها من نضج، ثم

لم تكن لها ملاحمُ، أو مسرحٌ، أو قصصٌ، لها حضورها الفارق؟

تلك هي المسألة. فكيف نُفسّر؟

مـــن طرائق التعليل الدارجة عند مناقشة هذه القضية قلب المعادلة الثقافية إلى معادلة لغوية، وربما لغوية-دينيّة؛ إذ الاحتجاج بعبقرية البديهة لدى العرب، وبلاغة الإيجــاز فــي أدبهــم، قياسًا إلى غيرهم، أو كما قال **الجاحظ**[100]- في الردّ على الشعوبيين-: "كلّ شيءٍ للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معانــاةٌ ولا مكابـــدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهْمَه إلى الكــلام، وإلـــى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير... فمـــا هـــو إلا أن يـــصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيّده على نفسه، ولا يدرسه أحدًا من ولده."

ورأي كهـــذا إنما يتكئ في تعليله على ذكاء العربي ولماحيته، وهو ما يقتضي أن لغـــته أرقـــى إشاريّة من غيرها، ومن ثمّ فالشاعر والمتلقي كلاهما لديه مقدرة فائقـــة على تخيّل (القصة كاملة) من خلال إشارة أو أبيات معدودة، فكيف والحال قـــصائد طوال كالمعلقات، فيها جوانب من الحياة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والـــسياسية؟! وعلـــيه، فغياب الفنون الموضوعية- من وجهة نظر كتلك- تُحسب للعـــرب وللغتهم لا عليهما. وسينبني على ذلك ضرورة استنتاجُ أن الأمم الأخرى ليـــست كالعـــرب- أمـــة شـــاعرة، بالإشارة تفهم- بل هي محتاجة إلى التفصيل، والتمثيل، والمباشرة!

إن أهـــل كـــل لغـــة كثيرًا ما يرون لغتهم أعظم اللغات، بل قد يرون أن لغات الآخرين لا شيء قياسًا إلى لغتهم. فإذا داخل الجانبُ الديني الأمرَ، ازداد إيغالا في الرســـوخ الاعـــتقادي، ولأغلب اللغات ارتباطه بالدين. بيد أن الكلام عن عبقرية اللغـــات فـــي ذاتها شأن وعن ثقافات أهلها شأن آخر. على أن الإشكال هنا يتعدى التعصّب اللغويّ إلى الجهل بآداب الشعوب المختلفة، فيُخيل إلى من يلتمس مثل تلك التعلـــيلات أنه قد وقف على علّة العلل وراء غياب الفنون الموضوعية في التراث العربي القديم. ذلك أن آداب الشعوب- في أدغال أفريقيا أو في أوربا أو آسيا- لا تخلـــو من بدهيّات القول، ولا من خصائص الإيجاز العربي، فالإنسان هو الإنسان، والعقـــل لا يخـــتلف فـــي جوهـــره، إلا إن دخلنا بمثل تلك التعليلات ضروبًا من العنـــصرية اللغوية والثقافية. كما أن الأمر في وجود الفنون الموضوعية لا يكمن في حاجة أهلها إلى التفصيل والإفهام، في مقابل استغناء غيرهم بالإيجاز والإشارة،

بل في أنها فنون تحمل من الآفاق الفكرية والفلسفية والحضارية والدلالات الإنسانية ما يصعب، إن لم يكن مستحيلاً، أن تستوعبه قصيدة غنائية تقليدية، طالتْ أم قصرتْ.

كما أن من أسهل الإجابات عن مسألة غياب الفنون الموضوعية في أدب العرب القديم الاعتذار عن العرب بأن كثيرًا من تراثهم قد ضاع. أو أن العرب كانوا قد مرّوا بطور الأدب الموضوعيّ ثم تخطّوه إلى الغنائيّ، كما فعل اليونان وغيرهم من شعوب الأرض. ولكن ألا تحقّ إعادة مساءلة مثل تلك الإجابات إزاء إجابة أخرى تبدو ثقافيا أقرب تفسيرًا. ذلك أنه إضافة إلى كون إجابة "الضياع" أو "التطوّر" محض فرضيّتين متخيّلتين– لا سبيل إلى إثباتهما– فإن ما ينقضهما نقضًا، بل قد يلغيهما إلغاءً، أن ينظر المتأمّلُ في الأدب الإسلاميّ؛ إذ لو كان للعرب قبل الإسلام أدبٌ موضوعي لكنه ضاع، لبقيتْ امتداداتٌ منه إلى عصر التدوين؛ فاحتمال ضياع النصوص في ذاتها واردٌ– وقد أكّده **أبو عمرو ابن العلاء** وغيرُه من القدماء– غير أن التقاليد الفنية عادةً تبقى. إلا أن ذلك لم يحدث؛ فقد ظلّ الشعر الإسلاميّ غنائيا، ينسج على منوال الشعر المنسوب إلى الجاهليّة. أمّا تصوّر أن العرب قد مرّوا بطور الأدب الموضوعيّ وإنما تخطّوه– كما فعل اليونان وغيرهم من شعوب الأرض– فلو كان الأمر كذلك، إذن لانتقلتْ تلك الفنون الموضوعيّة إلى نثرهم، كما حدث لدى اليونان وغيرهم من الشعوب. ولكن ذلك لم يحدث؛ فقد بقي النثر الإسلاميّ خطابيا– غالبا– ينسج على منوال الخطابة الجاهليّة، وإنما ظهرت الرسائل، والمقامات، والحكايات الطوال، متأخّرةً، متأثّرةً بالثقافات الأخرى من جهة، وبالأجواء الاجتماعيّة الحضاريّة الجديدة، من جهة أخرى.

وليس في تقرير هذا والاعتراف به انتقاصٌ من شأن الأدب العربيّ، ولا توظيفٌ استتباعيّ للزراية بالجنس العربيّ، كما كان يفعل المستشرقون حين يقاربون هذه المسألة، فيعزون أسبابها، عنصريا، إلى فوارق بين العرب– بل بين الشعوب الساميّة– والجنس الآريّ، في الخيال والملَكات الإنسانيّة، ممّا صار في ذمّة الاستشراق البالي، بوجهه العِرْقِيّ والاستعماريّ. ولكنها محاولةٌ من هذه القراءة للفهم والتعليل.

إن التعليل يكمن هنا– على وجه التدقيق– في الجدليّة بين الشعْر والثقافة؛ إذ من الخطل الذهاب في تفسير الظواهر الأدبيّة بعيدًا عن منابتها السياقيّة من الثقافة. فكيف إذا كان الشعر، وكان الشعر كالشعر العربيّ، مشعل الثقافة وحاديها في البيئة العربيّة؟!

وما ثقافة البيئة العربية؟!

أليست ثقافة القبلية، بكل قِيَمها النمطيّة، وعُزلتها الاجتماعية، وبيئتها الرعويّة أو الريفيّة، وواحديّتها الثقافيّة؛ حيث لا مجتمع مدنيا، ولا ثقافة تعدّدية، ولا قابليّة حواريّة. وتلك بيئة غير صالحة-أساسًا- لنشوء فنون موضوعيّة- شعريّة كانت أو حتى نثريّة- في أيّ زمان ومكان. لأنها فنونٌ لا تنمو عادةً إلا في مجتمع يتحلى بروح من القابليّة الانفتاحيّة والتمدّنيّة، تقبل الاختلاف وتعدّد الرؤى والأصوات، وهو ما لم يكن من خصائص الثقافة العربيّة في شيء.

على، أن تلك المعوقات الثقافيّة تستحيل مع الزمن إلى معوقات ذهنيّة، تسيطر على لغة الإنسان وخياله، وإن كان قد هجر بيئة إلى بيئة، وانتقل من مجتمع إلى مجتمع، فغادر قِيَمًا ثقافيّة إلى أخرى؛ إذ تتطلّب النقلة- في المستوى الأدبي- أجيالاً من المراوحة والتجريب، هي- زمنيا- أطول بالضرورة ممّا تتطلّبه النقلة القيميّة نفسها؛ وذلك بمقتضيات ما تستلزمه التحوّلات الفنّيّة من زمن إضافيّ إلى ما تستلزمه التحوّلات القيميّة. وذلك ما جرى في الثقافة العربيّة، وما جرى في الأدب العربيّ؛ إذ ظلّ الأخيرُ يقدّم رجلا ويؤخّر أخرى بين الغنائيّ والموضوعيّ، بل بين الشعريّ والسرديّ، قبل أن يَدْخُل في العصر الحديث عالم المسرح، والقِصّة، والرواية، بدخوله عالم المدينة وقِيَمها الثقافيّة الجديدة. ولقد دخل إلى هذا العالم عبر الشعر أوّلا- يوم كان الشعر في العالم أجمع لا يزال يخوض في الاتجاهات الموضوعيّة- وذلك من خلال المسرح الشعريّ لدى **مارون النقاش** (1817- 1855)، **وخليل اليازجي** (1856- 1889)، وأبو **خليل القباني** (1841- 1902)، وصولا إلى **أحمد شوقي** (1868- 1932)، و**محمود غنيم** (1901- 1972)، وعزيز **أباظة** (1898- 1973)، وغيرهم.

وهكذا فإذا كانت تعليلات الدراسات السابقة لشحوب الموضوعيّة في الشعر الجاهلي أو غيابها منه تعزوها إلى أسباب نفسية أو اجتماعيّة، مرتبطة بالعِرْق تارة، وبعدم العدالة في توزيع المواهب الإنسانيّة في "الخيال والتصوّر" بين الشعوب تارة أخرى، فإن هذه القراءة تقترح تعليلا آخر، تئولُ فيه المسألة الأدبيّة إلى المسألة الثقافيّة، لا إلى العِرْق ولا إلى الموهبة في ذاتهما. وإذا المسألة الأدبيّة نفسها، تتحوّل إلى آليّةٍ ثقافيّة، تكرّس، باتجاهها الذاتيّ الغنائيّ، قِيَمًا، لها صفة الانغلاق، والثبات، والتبَعية، والسلفيّة، والأحاديّة، والضيْق بالنقد، ورَفْض الآخر. ذلك أن مشكلة الأدب الذاتيّ لا تقتصر على كونه لا يُسهم إسهام الأدب الموضوعيّ في الإصلاح الاجتماعيّ فحسب، ولكنها تتمثّل أيضًا في ما قد يُسهم به من إنتاج قِيَم فاسدة، مع استدامة الحال على ما هي عليه، ومن ثمّ اجترارها عبر الأجيال.

الهوامش:

1- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، 1: 46.

2- 1: 218- 219. وقد نبّه محققه على أن المفضّل المقصود في إحالات أبي زيد هو شيخه، المفضّل بن عبدالله بن محمد بن عبدالله بن المجبّر بن عبد الرحمن بن عمر بن الخطّاب، وليس بالمفضّل الضبّي، عالم الكوفة المشهور. (انظر: 1: 37، ج2).

3- جدير بالإشارة هنا أن أبا زيد عَد معلقة النابغة هي ذات المطلع:

عَوجوا فحَيوا لِنُعم دِمنَة الدار ماذا تُحَيونَ مِن نُؤْيٍ وأحجار

ومعلقة الأعشى ذات المطلع:

ما بُكاءُ الكبير بالأطلال وَسُؤالي فهلْ تَرُد سُؤالي

4- كتاب العقد الفريد، 5: 269.

5- شرح القصائد التسع المشهورات،681- 682.

6- 1: 146- 147.

7- كلام ابن رشيق عن "**أبي عبيدة**" هاهنا غير دقيق؛ **فالقرشي** إنما نقل عن **أبي عبيدة** تقديمه هؤلاء الشعراء السبعة على غيرهم من الشعراء الجاهليين، لا قوله إنهم هم أصحاب السبع السمْط، وإنما ذلك كلام **المفضّل**. (انظر: القرشي، 1: 218).

8- مقدمة ابن خلدون، 584.

9- كذا الكلمة في النسخة المحققة، ولم يعلق عليها المحقق، ولعلها تصحيف: "المباهاة".

10- خزانة الأدب، 1: 125- 126.

11- انظر مثلا: ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، 140- 141، 176.

12- انظر (في الدافع المادي وراء الرواية) ما يشير إليه مثلا: حسين، طه، في الشعر الجاهلي، 116- 117.

13- الخصائص، 1: 387.

14- انظر: النحّاس، تفسير القصائد التسع المعلّقات.

15- 366، 369.

16- شرح القصائد التسع المشهورات، 548. وانظر: مقدمة محققه: 48.

17- انظر: الإشبيلي، 355.

18- يشير إليه (البغدادي، إسماعيل باشا، هديّة العارفين، 2: 536).

19- انظر مثلا: الأمدي، المؤتلف والمختلف، 171، 180.

20- انظر : البغدادي، خزانة الأدب، 1: 127.

21- م.ن.، 3: 181. وانظر مناقشة هذه القضية لدى: الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهليّ، 169- 172؛ البهبيتي، نجيب، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، 1: 28- 31.

22- وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، 545.

23- خياط، يوسف، معجم المصطلحات العلميّة والفنيّة، (ذو).

24- انظر : البعلبكي، منير، المَوْرد، (Lyric).

25- انظر : وهبة، 359- 360.

26- انظر : م.ن.، 360؛ ضيف، العصر الجاهلي، 190.

27- انظر : ويليك، رينيه؛ أوستن وارين، نظرية الأدب، 239.

28- انظر : م.ن.، 237- 000.

29- تاريخ الأدب العربي، 1: 56- 57.

30- انظر : 1: 62.

31- انظر : الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، 179- 181.

32- انظر : ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 258.

33- انظر مثلا:، محمد محمد حسين، فيما علقه على (ديوان الأعشى الكبير، 178)، دون الإدلاء في ذلك بدليل مقنع.

34- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 3: 344.

35- انظر : تاريخ آداب اللغة العربية، 1: 61- 63.

36- انظر : تاريخ الأدب العربي، 40.

37- البيان والتبيين، 3: 28.

38- انظر : علي، جواد، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 1: 168.

39- مقدمة لدراسة بلاغة العرب، 44- 45، 57.

40- انظر : الفيفي، عبدالله، "طلائع النص النقدي في القرن العشرين"، 931- 933، 945- 947.

41- انظر : تاريخ الأدب العربي، 1: 77.

42- انظر : تاريخ الأدب العربي، 39- 40.

43- انظر في هذا مثلا: ديتشس، ديفد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، (الباب الأول).

44- قارن: البستاني، سليمان، إلياذة هوميروس، 1: 165؛ الزيّات، تاريخ الأدب العربي، 39- 40؛ القيسي، نوري حَمّودي؛ عادل جاسم البياتي؛ مصطفى عبد اللطيف، تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام، 188.

45- انظر: 1: 61- 62.

46- انظر: تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، 102- 106.

47- انظر: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، 136.

48- انظر: 1: 120- 135.

49- م.ن.، 1: 165.

50- انظر: م.ن.، 1: 167- 168.

51- 78، 54.

52- انظر: 1: 168- 170.

53- انظر عن أنواع الملاحم: أبو حاقة، أحمد، فنّ الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، 46- 00.

54- البستاني، 1: 172.

55- انظر: 185- 188.

56- يحيلون في هذا القول على: "مقالة بعنوان: "البطل الأسطوري والملحمي"، في مجلة آفاق عربيّة، (العدد 5، لسنة 1975).

57- انظر: شيفير، جان ماري، ما الجنس الأدبي؟، 16.

58- انظر: 20.

59- انظر: جينيت، جيرار، (1977)، مقدمة للنصوص العظيمة، (الذي أعيد طرحه (1986) في العمل الجماعي: "نظرية الأجناس"، طبعة سوي، سلسلة "بوان")، 109. وستيري: "satyrique: مأساة شعرية مؤثرة (عاطفية) ومضحكة. الأشخاص الخرافيون يشكلون فيها الجوقة." عن: (شيفير، 25، 132).

60- وهبة، 140.

61- انظر: 134.

62- انظر: م.ن.، 136.

63- انظر: شرح شعر زُهير بن أبي سُلمى، 23- 34.

64- قال ثعلب: "هؤلاء قومٌ ليسوا بمعروفين، لكثرة القتلى بينهم." (انظر: م.ن.، 32).

65- انظر: ديوان النابغة الذبياني، 20- 21.

66- انظر: معلقة عمرو بن كلثوم، 58- 60، 99- 100.

67- انظر: م.ن.، 109- 115.

68- انظر: ديوان طرفة بن العبد البكري، 32- 38.

69- انظر: ديوان الأعشى، 57.

70- انظر: ديوان امرئ القيس، 11- 15.

71- انظر: القيسي وزميليه، 157- 000.

72- امرؤ القيس، ص10.

73- انظر: 23-25.

74- انظر: م.ن.، ص23- 24.

75- انظر: وهبة، 121.

76- انظر مثلا، شيفير، جان ماري، 18.

77- وهبة، 574.

78- انظر: 17- 20.

79- انظر: علي، جواد، 6: 163- 000.

80- تدلّ الدراسات الميثولوجيّة على أن كثيرا من صور الحيوان- ولا سيما صورة الثور الوحشي والمهاة- في الشعر الجاهلي، كانت ترمز إلى علاقات الإنسان بالحياة وتصوّره للطبيعة والكون والمصير. (انظر مثلا: عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث؛ البطل، علي، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطوّرها؛ القَيْفي، عبدالله، مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقديّة جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا).

81- انظر: شرح ديوان لبيد، 307- 312.

82- 78.

83- في (شرح ديوان لبيد، 309: ب42) ضُبطت كلمة "هُيامُها" بضمّة على الهاء الأولى، مع أن شرح الكلمة هناك يقول: "الهيام: الرمل الليّن الذي يتناثر بسهولة"! والصواب: "هَيامُها"، بفتح الهاء الأولى، وهي كلمة لا تزال مستخدمة في بعض اللهجات، تشير إلى كل متداع لا ماسك له ولا قوة، كالرمل ينهار، في حين أن "الهُيام" بضمّة على الهاء: العطش. و(انظر: ابن منظور، لسان العرب، (هيم)).

84- لبيد، 310.

85- م.ن.، 312.

86- الجمحي، محمّد بن سلام، طبقات الشعراء، 34.

87- انظر: 26- 28، 34- 37.

88- 40.

89- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 97.

90- م.ن.، 71.

91- انظر: 27- 32، 36، 44.

92- للتفصيل في هذا يُنظر: الفيْفي، عبدالله، مفاتيح القصيدة الجاهلية.

93- انظر: 5- 7.

94- انظر: 297- 301.

95- انظر: 19- 23.

96- انظر: 10- 24.

97- انظر: 24- 26.

98- انظر: 25- 26.

99- انظر: 59.

100- 3: 28.

مصادر البحث ومراجعه

- الأمدي. (1982). المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم (منشور مع كتاب: معجم الشعراء، للمرزباني). بتصحيح وتعليق: ف. كرنكو (بيروت: دار الكتب العلمية).
- ابن الأثير. (1984). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تح. أحمد الحوفي؛ بدوي طبانة (الرياض: دار الرفاعي).
- أرسطو. (1967). كتاب أرسطوطاليس في الشعر. نقل: أبي بشر متّى بن يونس القُنّائي (من السرياني إلى العربي)، تحقيق وترجمة ودراسة: شكري محمد عيّاد (القاهرة: دار الكاتب العربي).
- الأسد، ناصر الدين. (1978). مصادر الشعر الجاهليّ وقيمتها التاريخية. (القاهرة: دار المعارف).
- الأعشى. (1950). ديوان الأعشى الكبير. شرح: محمد محمد حسين (مصر: المطبعة النموذجية).
- امرؤ القيس. (1958). ديوان امرئ القيس. تح. محمّد أبي الفضل ابراهيم (القاهرة: دار المعارف).
- بروكلمان. (1983). تاريخ الأدب العربي. تر. عبد الحليم النجّار (القاهرة: دار المعارف).
- البستاني، سليمان. (د.ت.). إلياذة هوميروس - (معرّبة نظمًا، وعليها شرحٌ تاريخي أدبي، ومصدّرةٌ بمقدّمة عن هوميروس وشعْره، وآداب اليونان والعرب). (بيروت: دار إحياء التراث العربي).
- البطل، علي. (1983). الصورة الفنية في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطوّرها. (بيروت: دار الأندلس).
- البعلبكي، منير. (1982). المَوْرد. (بيروت: دار العلم للملايين).
- البغدادي، إسماعيل باشا. (1955). هديّة العارفين: أسماء المؤلفين وآثار المصنفين. (استانبول: وكالة المعارف).
- البغدادي. (1979). خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب. تح. عبد السلام محمد هارون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
- البهبيتي، نجيب. (1981). المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ. (الدار البيضاء: دار الثقافة).
- الجاحظ. (1975). البيان والتبيين. تح. عبد السلام محمد هارون (مصر: مكتبة الخانجي).
- الجُمحي، محمّد بن سلام. (1982). طبقات الشعراء (مع تمهيد للناشر الألماني جوزف هل، ودراسة عن المؤلف والكتاب لطه أحمد ابراهيم). (بيروت: دار الكتب العلميّة).

- ابن جنّي. (د.ت.). الخصائص. تح. محمد علي النجّار (بيروت: دار الكتاب العربي، (مأخوذة عن: طبعة (1952)، دار الكتب المصرية).

- أبو حاقة، أحمد. (1960). فنّ الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب. (؟: دار الشرق الجديد،).

- حسين، طه. (2001). في الشعر الجاهلي. (دمشق: دار المدى).

- ابن خلدون. (2001). مقدمة ابن خلدون. تح. درويش الجويدي (صيدا- بيروت: المكتبة العصريّة).

- ابن خير الإشبيلي. (1893). فهرست ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلم وأنواع المعارف. باعتناء: فرنسسكو قداره؛ وجليان رباره (سرقسطة- إسبانيا: مطبع قومش).

- خيّاط، يوسف. (د.ت.). معجم المصطلحات العلميّة والفنيّة (مع معجم: لسان العرب المحيط). (بيروت: دار لسان العرب).

- درويش، محمّد حسن. (1974). تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام. (القاهرة: مطبعة الفجالة الجديدة).

- ديتشس، ديفد. (1967). مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. تر. محمد يوسف نجم، مر. إحسان عبّاس (بيروت- نيويورك: مؤسسة فرانكلين).

- الذبياني، النابغة. (1985). ديوان النابغة الذبياني. تح. محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف).

- ابن أبي ربيعة، لبيد. (1962). شرح ديوان لبيد. تح. إحسان عبّاس (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء).

- ابن رشيق القيرواني. (2000). العمدة في صناعة الشعر ونقده. تح. النبويّ عبد الواحد شعلان (القاهرة: مكتبة الخانجي).

- زيدان، جُرجي. (1957). تاريخ آداب اللغة العربية. عناية: شوقي ضيف (القاهرة: دار الهلال).

- الزيّات، أحمد حسن. (1978). تاريخ الأدب العربي. (بيروت: دار الثقافة).

- ابن أبي سُلمَى، زُهير. (1982). شرح شعر زُهير بن أبي سُلمى. صنعة: أبي العباس ثعلب، تح. فخر الدين قباوة (بيروت: دار الآفاق الجديدة).

- شيفير، جان ماري. (د.ت.). ما الجنس الأدبي؟. تر. غسّان السيّد. (دمشق: اتحاد الكتّاب العرب).

- ضيف، أحمد. (1921). مقدمة لدراسة بلاغة العرب. (القاهرة: مطبعة السفور).

- ضيف، شوقي. (1977). العصر الجاهلي. (القاهرة: دار المعارف).

- ابن عبد ربّه. (1983). كتاب العقد الفريد. تح. أحمد أمين؛ أحمد الزين؛ إبراهيم الإبياري (بيروت: دار الكتاب العربي).

- عبد الرحمن، نصرت. (1982). الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. (عمّان: مكتبة الأقصى).

- ابن العبد، طرفة. (1900). ديوان طرفة بن العبد البكري. شرح يوسف الأعلم الشنتريني، عناية: مكس سلغسون (شالوْن على نهر سوْن: مطبع برطرند).

- علي، جواد. (1973). المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام. (بيروت: دار العلم للملايين).

- الفاخوري، حنّا. (د.ت.). تاريخ الأدب العربي. (بيروت: المطبعة البولسية).

- فروخ، عُمَر. (1969). تاريخ الأدب العربي. (بيروت: دار العلم للملايين).

- الفيفي، عبدالله. (ربيع الآخر 1423هـ= يونيو 2002). "طلائع النص النقدي في القرن العشرين". علامات في النقد، (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، ج44 م11، ص ص 915-952.

- ابن قتيبة. (1966). الشعر والشعراء. تح. أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف).

- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب. (1981). جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تح. محمد علي الهاشمي (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود).

- القرطاجني، حازم. (1981). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح. محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي).

- القيسي، نوري حمّودي؛ عادل جاسم البياتي؛ مصطفى عبد اللطيف. (1979). تاريخ الأدب العربيّ قبل الإسلام. (بغداد: دار الحريّة للطباعة).

- ابن كلثوم، عمرو. (1980). معلقة عمرو بن كلثوم. بشرح: أبي الحسن ابن كيسان، تح. محمد ابراهيم البنّا (القاهرة: دار الاعتصام).

- ابن منظور، محمّد بن مكرم بن علي. (د.ت.). لسان العرب المحيط. إعداد: يوسف خيّاط. (بيروت: دار لسان العرب).

- النحّاس. (1973). شرح القصائد التسع المشهورات. تح. أحمد خطّاب (بغداد: وزارة الإعلام).

ـــــ (1985). تفسير القصائد التسع المعلقات. (طبع بالتصوير عن مخطوطة أحمد الثالث 2366: مكتبة طوب قابوسراي في استانبول)، بتقديم: فؤاد سزكين (فرانكفورت- ألمانيا: معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت).

- وهبة، مجدي. (1974). معجم مصطلحات الأدب. (بيروت: مكتبة لبنان).

- ويليك، رينيه؛ أوستن وارين. (1987). نظرية الأدب. تر. محيي الدين صبحي، مر. حسام الخطيب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

Annals of the Faculty of Arts

Volume 35

Jul - Sep 2007

Ain Shams University

A Refereed Scientific Periodical

In this issue: